

المتكلِّم

في السرد العربي القديم



أعمال ندوة بإشراف

محمد الخبو

محمد نجيب العمامي





ندوة المتكلم في السرد العربي القديم

جامعة منوبة - كلية الآداب والفنون والإنسانيات

2011

منوبة، تونس

كلية الآداب والفنون

والإنسانيات. جامعة منوبة

المقدّمة

يعدّ اندراج الذات في خطابها من المسائل الجديرة بالدرس والجديدة نسبيّا. وقد رأينا، في نطاق أنشطة وحدة الدراسات السرديّة بكلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة، أن نهتمّ بهذه المسألة وأن ندخل إليها من باب المتكلّم. وإمعانا في البحث عن نتائج ملموسة دقيقة وسعيا منّا إلى تأصيل أعمالنا اخترنا أن ندرس هذا المكوّن الخطابي في النصّ السردي العربي القديم.

ولا يخفى أنّ "المتكلّم" متعدّد المعاني. وقد عرف المصطلح والمفهوم تطوّرا مهمّا على يدي أوزوالد ديكرو (Oswald Ducrot) الذي لاحظ، على غرار باختين، انشطار الذات المتكلّمة وأنّ خطاب الذات مسكون بتعدّد صوتي تكوينيّ. وقد ذهب هذا الدارس إلى أنّ المصطلح مركّب من كائنات مختلفة لكلّ كائن منها وظيفة منوطة به. فهناك المتكلّم بما هو الذات التاريخيّة التي أنتجت القول بالفعل ويسمّيها ديكرو ذاتاً متكلمة (Sujet parlant). أمّا الكائنان الآخران فيختلفان عن الذات المتكلّمة بكونهما كائنين خطابيّين. فالقائل (Locuteur) هو مصدر القول في الملفوظ وإليه ترجع مسؤوليّة الكلام، والمتلفّظ (Enonciateur) هو الذي ينهض بدور الإدراك وإنجاز الأعمال اللغويّة كالإثبات والاستفهام والوعد. فقد تلتئم هذه الكائنات في القول الواحد. وقد تختلف كما في السرد التخييليّ الذي فيه يختلف المؤلف، الذات المتكلّمة بحسب عبارة ديكرو، عن الراوي القائل في النصّ. وقد يكون القائل واحداً والمتلفّظ جمعاً كما في المثل.

والسرد العربي القديم، بدوره، متعدّد من حيث أنواعه وتشكّلاته. فمن السرد ما كان مصوغا بقلم المؤرّخ من نحو كتابي "تاريخ الأمم والملوك" للطبري و"مروج الذهب" للمسعودي. وإذا كان من مقتضيات الخطاب

التاريخيّ أن يلتزم المؤرّخ بنقل ما وقع على سبيل الحقيقة فهل يعني ذلك أنّ الناقل لزم الحياد إزاء ما ينقل وهو طرف في مبادئ الدين الجديد ومسخّر قلمه للدفاع عنه؟ وإذا شطّ القلم عن الحقيقة أفلا ينفصل القائل في النصّ عن المؤرّخ المتكلّم في التاريخ؟

ومن سرد العرب كذلك كُتُبُ الأخبار من نحو كتُب "الأغاني" و"العقد الفريد" و"البخلاء" و"مصارع العشّاق" وغيرها، ومنها أيضاً كتب الرحلات. وكلّها كتب اشتملت على أخبار يحقّق حدوثها الرواة الذين يتصدّرون هذه الأخبار فيشيرون إلى أنّ ما يروونه من أنباء يندرج في نطاق المنقول الحادث. فإذا عرفنا أنّ من مقتضيات الإخبار إطراف القائل المقولَ له فهل يلتزم هذا القائل حقيقة ما ينقل أم يلتزم صوت الآخر المخاطَب الذي ينتظر مستَطرف الأخبار ليعجب بها فيتسلّى أو يعتبر؟ وإذا انحاز القائل إلى المخاطب أفلا يزدوج فيكون كائناً تاريخيًّا أو كما قال ديكرو ذاتاً متكلمة وقائلاً أقرب إلى أن يكون متخيّلا؟

ومن وجوه السرد العربيّ القديم السرد المتخيّل من قبيل "ألف ليلة وليلة" و"المقامات". وإذا عرفنا أنّ القائل في النصوص التخييليّة كائن متخيّل أفلا توجد بينه وبين المؤلّف أسباب وأنساب قد تكون في ما ينسج من عوالم يريدها المخاطب أو في ما يظهر من مسائل ثقافيّة وبلاغيّة هي من أهمّ مشاغل العصر الذي كُتبت فيه النصوص المذكورة؟

ولإنجاز دراسة المتكلّم في السرد العربي القديم دعونا باحثين تونسيّين وباحثين من جامعات عربيّة إلى تناول المسألة. وطرحنا عليهم تصوّرنا لها. ورغبتنا في النظر إليها من زوايا مختلفة. فكانت الحصيلة أحد عشر بحثا اختلفت مدوّناتها وتنوّعت نتائجها فاختلف بعضها واتّفق بعضها الآخر.

ففي جنس الخبر درس محمّد القاضي "**أقنعة المتكلّم في أدب الأخبار**" انطلاقا من "أيّام العرب". وتناول محمّد بن محمّد الخبو "**مسألة المؤلّف في**

أخبار **العشق في قديم أدب العرب**". وقارب أحمد السماوي "**خبر جميلة في كتاب الأغاني**". وانتهى القاضي إلى أنّ أقنعة المتكلّم تشفّ عنه أكثر ممّا تخفيه. فكأنّها من حيث توهم بغيابه تدفع السامع أو القارئ دفعا إلى اقتفاء آثاره وتقصّي بصماته. وهذا المتكلّم راو لا ينقل تاريخا وإنّما يصنع قصّة ذات مسحة أدبيّة إبداعيّة.

وعالج الخبو المسألة نفسها ولكن من زاوية المؤلّف. فأوصله البحث إلى أنّ المؤلّف في أخبار العشق ليس مجرّد مصنّف يجمع الأخبار وينتقي منها ما يروق ويوزّعها في كتاب بالاعتماد على أسانيد تصحّ تارة وتبطل أخرى· وإنما هو المؤلف الذي طاردته البنيويات من النّص ، من ناحية أن ما يسوقه من أخبار على اختلاف رواتها يخضع في نهاية الامر لاستراتجية قوامها أن العشق الحقيق بهذا الاسم لا بدّ من أن يكون نقيّا بالمعنى الديني نقاوة تسمح بأن يلتقي العاشقان في الموت وقد كانا متفرقيْن في الحياة. أمّا أحمد السماوي فتوصّل إلى أنّ المتكلّم في الخبر المدروس يتوخّى أساليب قارّةً لا يخرج فيها عن السنة المتّبعة في إسناد الأخبار. ومع ذلك فلم يقصّر في الإيفاء بحقّ الذات تبدي وجهة نظر وتحقّق إثارة للعواطف شبيهةً بما في الأدب الوجدانيّ أو الأدب الغنائيّ.

وحظيت الرسائل بعناية صالح بن رمضان وعبد الله البهلول. فتناول صالح بن رمضان "**المتكلّم في المراسلات السرديّة القديمة**" الثابتة صيغها في دواوين أصحابها. وتتبّع أنواع هذه المراسلات ووقف على ما في بعضها من قيمة تعبيريّة عالية هي موطن تجلّي ذاتيّة المتكلّم. أمّا عبد الله البهلول فقارب "**المتكلّم واستراتيجيّات السرد في رسالة أخلاق الوزيرين**" لأبي حيّان التّوحيدي. وهي ليست قائمة على السرد وإنّما هو مكوّن من مكوّناتها. فقصر عليه البهلول جهده. وتتبّع فيه صور المؤلّف والمتكلم الراوي والمتلفّظ وأفضى به البحث إلى أنّ المتكلّم كائن مزدوج التركيب، منتمٍ في الظاهر

إلى التاريخ، مصوغ في حقيقته من فنون الكلام. وإلى أنّ ما توحي به الرسالة من تعدّد ليس سوى خدعة. فالرواة والمتكلّمون والمتلفّظون لم يقولوا غير قول واحد ولم ينجزوا غير فعل واحد هو ما أراده الكاتب الحقيقيّ.

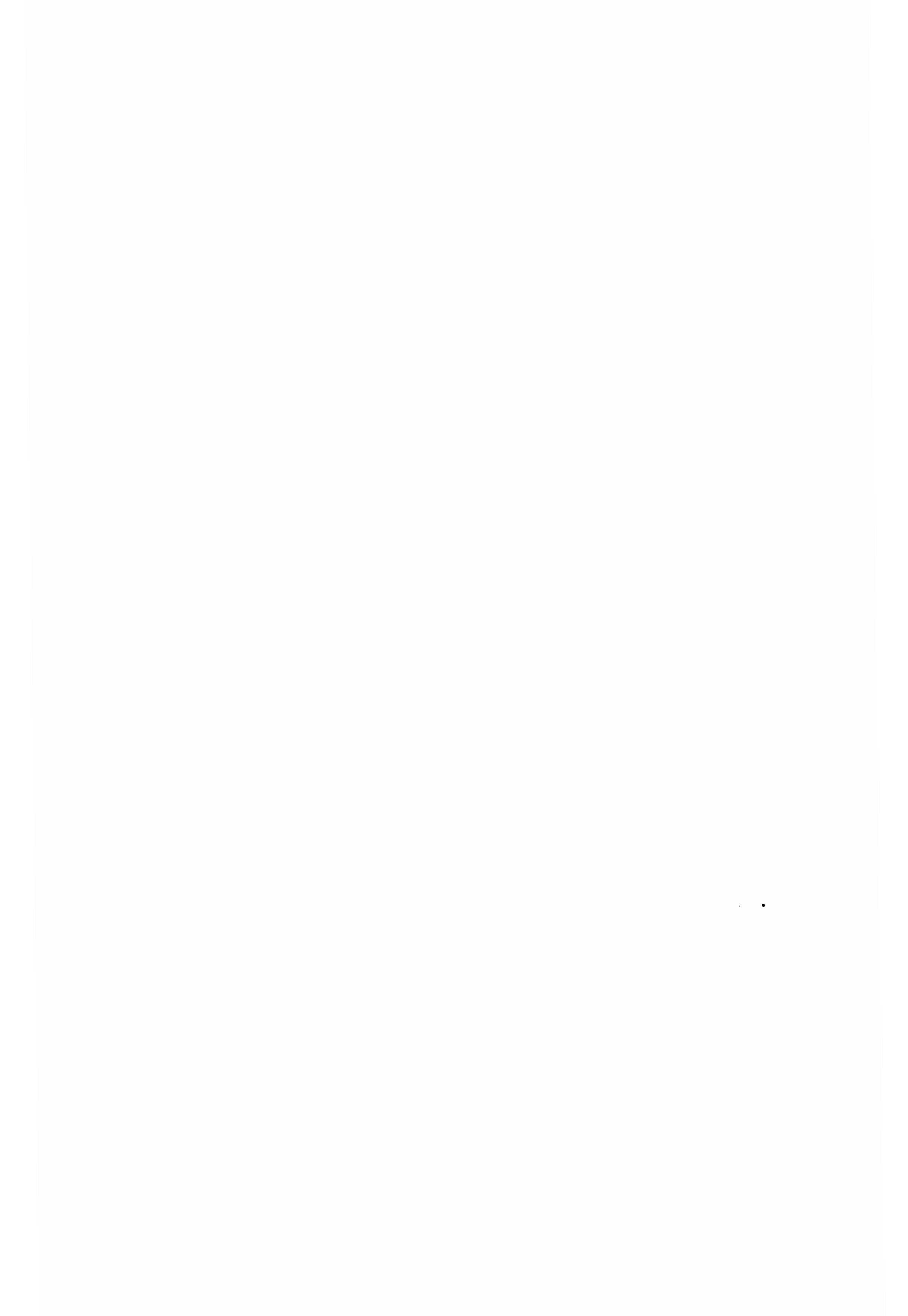
وللمتكلّم في الرحلة نصيب إذ تناوله حسن لشكر في بحثه "**المتكلّم واستراتيجيّة الخطاب في الرحلة**" وتناوله نور الدين بنخود جزئيّا في مقاله "**الذاتيّة في بعض أجناس النثر العربي القديم**". ورصد لشكر في "رحلة العمراوي" التجلّيات النصّية لأعوان متكلّمين مختلفين هم المؤلّف والذات الكاتبة والسارد والمتلفّظ والمبئّر والشخصيّة الفاعلة والممارسة للفعل وسجلاّت القول. بالاعتماد أيضا على قرائن من خارج النصّ انتهى إلى ردّ الأعوان إلى عون واحد هو المؤلّف أي العمراوي، الذّات المتلفّظة التي هي، كما يقول، شخص واقعي منتج للقول والخطاب. وفحص بنخود الرحلة في إطار دراسته الذاتيّة في ثلاثة أجناس أدبيّة هي الرحلة والسيرة والسيرة الذاتيّة. ووقف على تجلّيات الذات فيها وختم بحثه بالتساؤل إن كان بالإمكان استغلال دوائر الذاتيّة في النثر العربي القديم وتحديد مدى إسهام هذا المبحث في ضبط الخصائص الإنشائية لهذا الجنس النثري أو ذاك.

ولفتت المقامة انتباه مريم حمزة في "**مقامات الهمذاني وسنّة الراوي في المدوّنة السرديّة عند العرب**" وحاتم السالمي في "**المتكلّم في المقامة الحرزيّة**" لبديع الزمان الهمذاني. فانكبّت حمزة على الثلاثي "المؤلّف والراوي والبطل". فدرست كلّ عون على حدة وبيّنت ما به يختصّ ويتميّز ووقفت على ما يجمع بين هؤلاء الأعوان وأقامت بينهم تراتب هو من خاصّة السرد التخييلي. أمّا حاتم السالمي فقارب مسألة المتكلّم مقاربة سرديّة تلفّظيّة وانتهى إلى التمييز بين الشخصيّة والراوي والمؤلّفين الفنّي والتاريخي: الأوّل تُتأوّل صورته من النص، وهو ذات تنسج بالخطاب وفيه والثاني متكلّم حقيقيّ منشئ للمقامة يسعى إلى اصطياد قرّائه بأسلوب في القصّ قوامه الافتتان.

وإذا كان أغلب الباحثين قد اختار الاشتغال بنصوص معروفة مع النظر إليها من زاوية جديدة نسبيّا هي زاوية المتكلّم فإنّ علي عبيد ولطفي زكري اختارا نصّين غير معروفين. فدرس الأوّل "**المتكلّم في "كتاب التوهّم" لأبي عبد الله الحارث بن أسد المحاسبي**" وتتبّع أشكال حضور المتكلّم عبر خطّتي الكلام والصمت وانتهى إلى إبراز النتائج الفنّيّة والتواصليّة التي حقّقها المتكلّم باستخدامه صيغة المخاطبة في السرد وبمرازخته بين النطق والصمت الدالّين. أما لطفي زكري فقارب "**المتكلّم وعمل الخَرْقِ ومقاصده في كتاب "العظمة**" مقاربة تواصليّة فرصد مختلف مقامات التواصل وانتهى إلى اعتبار كتاب "العظمة" عملا تأثيريّا بالقول مموّها يقوم على استراتيجيّات خطابيّة تصدر عن كفاءة خطابيّة للذّات المنشئة موصولة بمقاصد تعبّر عن رؤيتها للعالم وتصوّرها لقضاياه.

وعلى هذا النحو تنوّعت المدوّنات واختلفت المقاربات. ولكنّها التقت جميعا في رصد أشكال اندراج الذات في الخطاب وفي استصفاء وظائفها الفنّيّة والتواصليّة كما التقت في لفت النظر إلى ما يمكن للسرد العربي القديم أن يغنمه عندما يقارب مقاربة واعية في ضوء المناهج الحديثة.

محمّد بن محمّد الخبو/ محمّد نجيب العمامي



أقنعة المتكلّم في أدب الأخبار

محمّد القاضي
كلية الآداب والفنون
والإنسانيّات جامعة منّوبة- تونس

إنّ الإلمام بحركة الرواية والتأليف التي طبعت بميسمها الثقافة العربيّة في القرون الهجرية الأولى أمر ضروري لإدراك الطبقات المتراكبة التي أسهمت في تشكيل ملامح أدب الأخبار. وقد أردنا أن ننطلق في هذا البحث من مدوّنة ومن فرضيّة. فالمدوّنة هي "شرح نقائض جرير والفرزدق"[1] لأبي عبيدة المتوفّى في مطلع القرن الهجريّ الثالث. وهو أقدم مدوّنة لأيّام العرب، إذ توجد قرائن كثيرة تدلّ على أنّ جلّ مصادر الأدب العربيّ اللاحقة قد اعتمدته في أخبار الأيّام. أمّا الفرضيّة فهي أنّ الأخبار شبه التاريخيّة تنطلق ضرورة من المتكلّم وخاصّة إذا تعلّق الأمر بوقائع حربيّة لا بدّ لها في أصل نشأتها من أن تتشكّل بضمير المتكلّم. على أنّ ما وصلنا من أخبار أيّام العرب لا ينهض كلّه شاهدا على ذلك، إذ كثيرا ما تُصطنَع للمتكلّم فيها ضروب مختلفة من الأقنعة تكاد تعفّي على آثاره. فنحن لا نجد في كتاب أبي عبيدة يوما واحدا مرويّا كلّه بضمير المتكلّم. ولكنّنا نظفر بضمير المتكلّم في شذرات مسوقة على لسان الشخصيّات حينا وفي أقوال الرواة الذين اضطلعوا بنقل أخبار الأيّام لاحقا حينا آخر.

وإذا كان من العسير علينا أن نحدّد جميع الرواة ونَقَلة الأخبار الذين ورد ذكرهم في كتاب "النقائض"، وأن نستشفّ ضروب العلاقات التي تربط بينهم، وما تنطوي عليه من مواقف ونزعات وعصبيّات، فإنّ حصر المدوّنة في

---

[1] أبو عبيدة معمر بن المثنى: شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق أنطوني آشلي بيفان، مطبعة بريل، ليدن، ج1، 1905، ج2، 1907، ج3، 1908-1912. ولما كانت الصفحات تصاعدية في هذه الطبعة فسنكتفي في الهوامش بذكر الصفحة دون الجزء.

أيّام العرب على وجه الخصوص قد يساعدنا على تبيّن عدد من المسالك التي يمكن أن تقدّم لنا بعض عناصر الجواب عن الأسئلة التي يثيرها هذا البحث.

إنّ قسمًا كبيرًا من الأيّام الواردة في كتاب "النقائض" لا يُنْمَى إلى راوٍ بعينه وإنّما هو حديث بضمير الغائب، تُذكَر فيه الأحداث وتقدّم الشخصيّات، إلاّ أنّ العون الذي يضطلع بهذه المهمّة غير محدّد، وهذا شأن يوم الجونين، ويوم المرّوت، ويوم الصمد، ويوم طلحات حومل، ويوم السباقين، ويوم عاقل، ويوم نقا الحسن، ويوم أعيار، ويوم بزاخة، ويوم هراميت وغيرها. إنّ الراوي في هذه النصوص غائب متخفّ، ومع ذلك فإنّ تخفيه لا يزيده إلا عِلْمًا بظواهر الأمور وبواطنها. فإذا نحن تساءلنا عن السرّ الكامن في ترك هذه النصوص غيرَ محدّدة المصدر، استطعنا أن نمسك بشيء من الجواب في جانبين: أوّلهما تاريخيّ وهو يتّصل بأدب أيّام العرب الذي تشدّه إلى الأدب الشعبيّ أواصر متينة. وحين نردّ أيّام العرب إلى أصلها الشعبيّ فإنّنا نؤكّد أنّها أدب جماعيّ تداولته الأفواه واختلطت فيه الأصوات حتى أصبح رصيدًا مجهول المؤلّف يعسر على الإنسان أن يجازف بنسبته إلى راو أو مجموعة من الرواة محدّدين. وثانيهما: وظيفيّ يتمثل في أنّ ترك الراوي غُفلاً يجعل ما جاء في النصّ غيرَ متوقّف على وجهة نظر معلومة، وإنّما هو حقيقة لا تحتاج إلى سند يدعمها ولا إلى راو يضفي عليها مصداقيّة. إنّ ورود قسم من أيّام العرب دون ذكر لأسماء الرواة الذين تناقلوها يجعلها تبدو في صورة الحديث المطلق، ومن ثمّ فإنّها خطاب سلطة، إذ هي لا تقدّم النسبيّ وإنّما تنطق بلسان الحقائق التاريخيّة التي لا يتطرّق إليها الشكّ.

مقابل هذا نجد أيّامًا يضطلع بروايتها أشخاص معيّنون. فيوم جَدود يرويه اليربوعيّ، ويوم الفروقَين يرويه سعدان بن المبارك عن أبي عبيدة، ويوم النباج وثيتل يرويه أبو عبيدة. وهؤلاء الرواة، كما لا يخفى، متأخّرون عن زمن الأحداث. كما نجد أيّامًا أخرى يُثبَت في بدايتها سند مفصّل متعدّد شأن يوم أعشاش وهو يبدأ بـ "وكان من قصّة هذا اليوم ما حكاه الكلبيّ عن المفضّل بن محمّد عن زياد بن علاقة التغلبيّ أنّ أسماء بن خارجة الفزاريّ

حدّثه بذلك قال"[1]. ويبدأ يوم الغبيط بـ "قال أبو عبيدة: وأمّا حديث يوم الغبيط فإنّ سليطًا وزَبَّانَ الصُّبَيريّ وجَهْمًا السليطيّ قالوا"[2]. علينا أن نؤكّد أوّلاً قلّة هذا النوع من الأسانيد المدقّقة المضبوطة في بدايات الأيّام، كما أنّ هذه الطريقة في الإسناد لا يمكن أن يُنظَر إليها بمعزل عمّا راج في أدب الحديث النبويّ الذي كان رواته شديدي الحرص على تسمية مختلف الحلقات التي مرّ بها الحديث، متشدّدين في أعيان الرواة وفي ضروب العلاقات الواصلة بينهم. على أنّ هذه القلّة ينبغي أن تقودنا إلى نتيجة هي أنّ هذه الأسانيد المدقّقة ليست سمة مميّزة لأيّام العرب كما جاءت في كتاب "النقائض"، وإنّما هي يمكن أن تنهض دليلاً على أنّ هذا الضرب من الأدب قد أخذ يسعى شيئًا فشيئًا إلى أن يفيد من الأجناس السائدة وأن يعمل على أن تكون له منزلة في المنظومة الثقافيّة في العصر الذي أنتج فيه.

وعدم تمحّض الأيّام للتحرّر من الإسناد ولا للتقيّد به دليل في رأينا على أنّها كانت تمرّ بمرحلة انتقاليّة لم تتبلور فيها ملامحها بعد. على أنّ هذا الذي ذكرنا لا يمثّل إلاّ السمتين المتقابلتين المتطرّفتين في الأيّام. ذلك أنّنا نجد مناطق تماسّ كثيرة بينهما يمكن أن نشير منها إلى حالات ثلاث:

1. ينطلق اليوم من راو مجهول ثم يؤول إلى راو معلوم، وهذا شأن يوم ذي طلوح الذي يتوسّطه عميرة بن طارق وهو راوٍ مندرج في الحكاية، ويوم شعب جبلة الذي انطلق بلا راوٍ، إلاّ أنّ السرد انتقل إلى بشر بن عبد الله الكلابيّ، ثم آل إلى علماء بني عامر.
2. المحافظة على الإسناد شكلاً وعدم الامتثال لشروطه واقعًا، وهذا كثير نلمسه في إحالات على علماء العرب (يوم ذي قار)، أو العلماء (يوم الكلاب) أو المشيخة (يوم النسار) أو علماء بني عامر (يوم شعب جبلة)، وفي عبارات عامة من قبيل "زعمت بنو فزارة" (حديث داحس) و"زعمت بنو قيس" (يوم الوقيط) و"زعمت بنو ثعلبة" (يوم الإياد).

---

[1] م. ن. ص 75.
[2] م. ن. ص 313.

3. تعدّد الرواة في اليوم الواحد، شأن يوم رحرحان، وفيه نجد: "قال أبو الوثيق[...] وأمّا دروس[...] وأمّا أبو ثعلبة[...] وأمّا دروس[...] وأمّا أبو الوثيق"[1]. وفي يوم النسار ننطلق من "قال أبو عبيدة: حدّثني قيس بن غالب [...] وشيخ علاّمة [...] وأبو مرهب رتبيل [...] وغير واحد من علماء قيس وبني أسد"، ثم إذا تقدّمنا وجدنا "وحدّثني دروس"، ثم "وحدّثني ابن شفاء المنافي"، ثم "قال أبو عبيدة: قالوا"، ثم "قال أبو الغرّاف الضبّيّ"، ثمّ "قال أبو مرهب"، ثمّ "قال أبو عبيدة: وحدّثني قيس بن غالب"، ثم "قال أبو عبيدة وزعم أبو الغرّاف الضبّيّ وأبو نعامة العدويّ وأبو الذيّال"، ثمّ "قال بنو أسد وغطفان"، ثم "زعمت بنو كعب"[2]. وهذه الصورة التي تتداخل فيها الأسماء والأصوات هي أقرب صور الأيّام من حقيقتها المشدودة إلى المشافهة والتي لا تخضع لمسار سرديّ محدّد، وإنّما هي مثال واضح عن تزاحم البدائل السرديّة التي تدلّ من جهة على هيمنة الذاكرة على هذا الأدب، ومن جهة أخرى على سيطرة الاعتبارات العصبيّة فيه. ولعلّ هذا ما يفسّر لنا طبيعة الرواة إذ يجمع بينهم في الغالب أمران: الاندراج في الحكاية، والانتماء إلى مجموعة محدّدة، وهاتان النقطتان تحيلان على وظائف الرواة وعلاقتهم بدلالات الأيّام.

أ- وظائف رواة الأيّام في كتاب "النقائض".

لا شكّ في أنّ الإسناد يضطلع في الأيّام بالدور الذي يضطلع به في الحديث النبويّ والأخبار، إذ أنّه يبعث على الإقرار بصدق الأيّام من حيث هي أقوال. ذلك أنّ الإسناد يثبت وجود اليوم باعتباره أقوالاً لا باعتباره حوادث. ومن هذه الناحية فإنّ ذكر الرواة سواء أجاء في صورة مدقّقة أم في صورة عامّة مبهمة، يرمي إلى طمأنة السامع أو القارئ إلى أنّ هذا اليوم واقع بوصفه حديثًا متداولاً وإن لم يكن هذا الحديث عاكسًا للوقائع على نحو أمين. وهذه الوظيفة الرئيسيّة تتجسّد من خلال تعدّد الرواة حين لا يلتقون في بؤرة واحدة، بل تتقاطع أقوالهم مكوّنة جوانب مختلفة أو حتّى متناقضة لحدث يُفترض أن يكون واحدًا، إلاّ أنه يصلنا في صيغ شتّى تهزّ ما يمكن أن

[1] م. ن. ص ص 226- 228.
[2] م. ن. ص ص 238- 240.

يستقرّ في الذهن من علاقة أحادية بسيطة بين الخطاب والمرجع الذي يحيل عليه. ويمكن أن نتّخذ من يوم رحرحان شاهدًا على ذلك، ففيه روايتان عن أسر بني عامر معبدًا بن زرارة تنسب أولاهما إلى أبي الوثيق وتذكر أنّ معبدا جرح في المعركة، وتنسب الثانية إلى درواس بن هُنَيّ وفيها أنّ معبدًا كان معتزلاً قومه ولم يشارك في المعركة. أمّا موت معبد فيذكر درواس أنّ سببه أنّ بني عامر سَقَوْه الماء وضارّوه (أي ضاموه وضايقوه) حتى مات في الأسر. في حين يقول أبو الوثيق إنّ معبدا هو الذي امتنع عن الأكل حتّى هلك.

إنّ الراوي يغدو في هذه الحالة صانعًا لقصّة أو لفصل من فصولها لا مجرّد سلك واصل بين الأحداث ومتلقّيها. وبهذا نصل إلى نتيجة مهمّة هي أنّ حضور الراوي في الأيّام لا يعزّز صبغتها التاريخيّة بقدر ما يؤكّد مسحتها الأدبيّة الإبداعيّة. وهذه السمة تجعل النصّ غير مغلق أي أنّه معرّض أبدًا للتغيير والتنقيح والزيادة، فهو نصّ غير مستقرّ استقرارًا نهائيًّا. ومن جهة أخرى فإنّ لنصوص الأيّام خصيصة أساسيّة هي أنّها متعدّدة الأصوات، أي أنّها لا تقدَّم لنا من خلال موقع واحد ووجهة نظر واحدة وإنّما تأتينا من منظورات متعدّدة، فتبدو في هيئات مختلفة.

إنّنا نطلّ على هذه الأيّام من خلال راوٍ مندرج في الحكاية تارة وراو خارجيّ تارة أخرى، إلاّ أنّنا لا نعثر على يوم واحد جاءنا كاملاً من خلال الراوي المندرج سواء أجاء بضمير المتكلّم أم بضمير الغائب. وهذا التعدّد في الأصوات يكوّن ما يشبه المرايا المكسَّرة التي لا يتمثل دورها في عكس الوقائع بقدر ما يتمثل في تقديم صورة عن هذه الوقائع فنّيّة تضطلع بوظيفة جماليّة.

ب- علاقة الرواة بدلالات الأيّام.

من الجليّ أنّ أيّام العرب الجاهليّة تصوّر العهد الإسلاميّ الذي أُنتِجت فيه أكثر ممّا تصور العهد الجاهليّ الذي تتّصل به الأحداث. ومردّ هذا إلى سطوة المخيال الإسلاميّ عليها وعلى ناقليها. وفي هذا السياق فإنّ حيّزًا كبيرًا من الصراع القبليّ والمذهبيّ في الأيّام يحمل أصداء من مشاغل الرواة الذين تعاوروا هذه الأيّام وتداولوها. فلا شكّ إذن في أنّ تعدّد الرواة جاء

استجابة لتعدّد السامعين والقرّاء، ممّا يجعل الراوي الأخير يسعى إلى إيجاد نوع من التعادل بين مختلف الاتّجاهات والانتماءات، حتّى إن تشريح خطاب هذه النصوص يكشف لنا عن أصوات المتكلّمين التي طُمست عَنوة بفعل تغيّر صياغات الأيّام وتنقّلها بين الانتماءات وخدمتها لغايات متحوّلة متبدّلة عبر الزمان والمكان.

ومن هذه الزاوية يضطلع الرواة بدور أساسيّ في الإيحاء بهذه الدلالات. فإذا نحن عدنا إلى يوم رحرحان وجدنا أبا الوثيق ميّالاً إلى تبرئة ذمّة بني عامر وإدانة معبد بن زرارة وأخيه لقيط، إذ صوّر معبدًا جريحًا وهذا يدلّ على مشاركته في القتال، ثم ذكر أنّه هو الذي رفض الأكل احتجاجًا على امتناع أخيه عن مفاداته، في حين أنّ درواسَ بنَ هُنيّ يجنح إلى إدانة بني عامر فيجعل أسرهم معبدًا غير مشروع لأنّه لم يقاتلهم، ويجعل موت معبد ناتجًا عن تعسّف بني عامر عليه، إذ أنّهم لمّا رأوا عزوفه عن الطعام "عمدوا إلى شظاظ (عود أو خشيبة عقفاء) فأولجوه في فيه فشَحَوْا به فاه (فتحوا) ثم أوجروه (صبّوا في حلقه) اللبنَ رغبة في فدائه وكراهيةً أن يهلك، فلم يزل حتى هلك في القِدّ"[1].

وإذا عدنا إلى شخصيّتي هذين الراويين وجدنا أنّ أبا الوثيق هو أحد بني سلمى بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة، وأنّ قائد بني عامر في هذه المعركة هو ربيعة الأحوص بن جعفر بن كلاب، وأنّ بني عامر هم بنو عامر بن صعصعة وهم بطن من هوازن التي تنتمي إلى قيس عيلان. وأبو الوثيق هذا معاصر لأبي عبيدة بدليل ما جاء في "النقائض": "وقال أبو الوثيق: قال عامر بن الطفيل يذكر ميتة معبد (قال أبو عبيدة فقلت له: أوَ أدرك عامرُ يومئذ فقال: لا، وإنّما ركضت به أمّهُ يوم جبلة، ولكنّه فخر بعد ذلك فقال"[2]. أمّا درواس بن هنيّ فنجد في يوم أوارة تحديدا لانتمائه: "قال أبو عبيدة: فحدّثني درواس أحد بني معبد بن زرارة"[3]، ومعبد بن زرارة أحد بني دارم وهم تميميّون

---

[1] م. ن. ص 228.
[2] م. ن. ص 229.
[3] م. ن. ص 653.

كانوا طرفًا رئيسيًا في يوم رحرحان. والشاهد السابق يدلّ أيضًا على أنّ درواسًا معاصر لأبي عبيدة.

إنّ هذا المثال يبيّن لنا أهمّيّة رواة الأيّام وضرورة أن نوليهم حقّهم من البحث إن نحن أردنا أن نفهم التيّارات الخفيّة المتحكّمة في هذا الضرب من الإبداع. إنّ هذه الأهمّيّة تسمح لنا أن نخرج بنتيجتين: أولاهما الاطمئنان إلى ما ذهبنا إليه من أنّ الأيّام أكثر دلالة على البيئة التي أنتجت فيها منها على البيئة التي تزعم أنّها تتحدّث عنها، وثانيتهما أنّ أسانيد الأيّام وذكرَ أسماء ناقليها ورواتها المتكلّمين فيها وطمسَ آثارهم أحيانا ليست عناصر زائدة جيء بها للتزويق، وإنّما هي مصطلح قرائيّ أساسيّ إن نحن تقصّيناه وقفنا على جانب من جوانب الدلالات التي تعبّر عنها الأيّام لا بوصفها تصويرًا محايدا للحروب والمناوشات بل من حيث هي تعبير دقيق عن مواقف ممّا كان يعتمل في البيئة الاجتماعيّة والفكريّة التي أفرزتها.

ولعلّ ما يؤكّد أهمّيّة هذا الملمح أنّنا نجد في "كتاب النقائض" ظاهرة متكرّرة تعترض سبيلنا حيثما سرنا وهي أنّ الحدث الواحد يرد في روايات متعدّدة وفي مواضع من الكتاب متقاربة أو متباعدة. وتختلف هذه الروايات طولاً وقصرًا، كما تتنوّع الدوافع التي تؤدّي إليها والسياقات التي ترد فيها والوظائف التي تضطلع بها. وأبسط مظاهر هذا التعدّد ما يمكننا أن نصطلح عليه باسم البدائل السرديّة، ونعني بها تلك الحالات التي تلتقي فيها روايتان في الجزء الأكبر منهما، إلاّ أنّهما تفترقان في بعض التدقيقات. على أنّ هذه الفويرقات لا تكون في مواضع رئيسيّة يترتّب عليها اختلاف في المسار العامّ لليوم، فهي لا ترد في مواضع الخيار. ومن هذا النوع ما نجده في حديث الشقيقة عند ذكر عاصم بن خليفة الصُّباحي قاتل بسطام: "فيقال له ما تصنع بها [القناة] يا عاصم، فيقول أقتل بها بسطامًا (وقال بعضهم أقتل بها سيّد بكر) [...]. فلحق وقد سبقه الفرسانُ وقد شدّ حديدة على عارضة هودج (وقال بعضهم ركّبها في قناة)"[1]. ومن هذا النوع أيضًا ما يظهر عند الاختلاف

[1] م. ن.،ص 23.

في اسم شخصيّة. والشأن في هذه الحالة أنّ الشخصيّة المختلَف في اسمها تكون ثانويّة. وهذا ما نجده في يوم الإياد عند الحديث عن قتلى المعركة: "وقتَل الدَّعّاءُ عفّانَ بنَ أبي مُلَيل (وقال آخر بل قتله الضُريس بن مسلمة أخو بني أبي ربيعة)"[1].

على أنّ الاختلاف بين الروايات في النصّ الواحد يمكن أن يتجاوز الحدث الجزئيّ أو كيفيّة إنجازه واسمَ الشخصيّة التي قامت به إلى الحدث نفسه. ومن هذا ما جاء في حديث داحس من أمر قِرواش بنِ هنيّ حين أسره بنو عبس:

"فدفعوه إلى بني بدر فتقلوه، وكان قَتَل حذيفة. وزعم بعض الناس أنّهم دفعوه إلى بني سُبَيْع فقتلوه بمالك بن سبيع وكان قَتَلَ مالكَ بن سُبيع الحكمُ بن مروان بن زنباع"[2]. إنّ كلّ خيار من هذين الخيارين يصل بين الحدث وقصّة مخصوصة ويوظّف الكلام في سياق محدّد.

إنّ هذا الاختلاف في الروايات وإن وُجد في "كتاب النقائض" يظلّ ظاهرة محدودة إذا ما قورن بما حفل به الكتاب من تعدّد في روايات اليوم الواحد. وهذا شأن أيّام كثيرة منها يوم ذي طلوح، ويوم جدود، ويوم نقا الحسن، وحديث النسار، ويوم أعشاش، ويوم الغبيط، ويوم الفروقين، ويوم إراب، ويوم صوءر، ويوم شعب جبلة. ومن الطريف أنّ محقّق "كتاب النقائض" أنطوني آشلي بيغان جعل قسمًا من الجزء الثاني في صورة ملحق بعنوان "الروايات الموازية" (Parallel Narratives)[3] جمع فيه ما انفردت به مخطوطة لندن دون مخطوطتي أوكسفورد وسترازبورغ، فكان مجموع هذه الأيّام سبعة عشر يومًا.

وحين ننعم النظر في هذه الروايات نلاحظ أنّها تنقسم إلى قسمين:

القسم الأوّل: تكون أوجه الاختلاف فيه بين الروايات قليلة وفي بعض الأحيان تتّفق الروايتان في العبارة إجمالاً وينحصر الاختلاف في جوانب ضئيلة

---

[1] م. ن. ص 583.
[2] م. ن. ص 151.
[3] م. ن. ص ص 1056– 1099.

الأهمّيّة. ويمكن أن نتّخذ يوم ذي طلوح شاهدًا على ذلك[1]. ففي الرواية الأولى كان اسم الشخصيّة: عميرة بن طارق بن طارق بن ديسق أحد بني ثعلبة بن يربوع، فأصبح في الثانية عميرة بن طارق بن قصبة بن أزنم بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع. فالاتفاق حاصل في البداية والنهاية (الاسم والنسب) مفقود فيما بينهما.

أمّا سبب الخصومة فهو في الرواية الأولى: "فقال أبجر لعميرة وهما في بيت عميرة: إنّي لأرجو أن آتيك بابنة النطف. فقال عميرة ما أراك تبقي عليّ من أن تحربني وتشينني"[2]. وفي الرواية الثانية: "فأتى أخته مُرَيَّة امرأةَ عميرة يزورها فقال لها: إنّني لأرجو أن آتيك بابنة النطف امرأة عميرة. وسمعه عميرة قال: ما أراك تبقي عليّ حتى تحربني وتسلبني"[3]. وإذا كنّا نجد آثار التصحيف في "تسلبني" و"تشينني" فإن بين الروايتين اختلافًا أكبر في منطق الأحداث يدلّ على اضطراب واضح في أولاهما.

ومن وجوه الاختلاف بين الروايتين الإضافة. ففي الرواية الثانية أنّ عميرة فرّ من حرقصة الذي وُكِّلَ به: "فاستحيى حرقصة من أن يذكر أمره لأحد"[4]. وفي الأولى: "فاستحيى حرقصة أن يذكر أمره لأحد حتّى جَنّ عليه الليل وتحدّث به الرجال من قِبل النساء، فأقبلوا على حرقصة فقالوا: ويلك ما صنع الرجل؟ قال: ما أظنّه إلاّ ذهب. قالوا: إن تكن في شكّ فإنّا مستيقنون"[5]. وهذا المثال يشهد على أنّ الخبر الثاني سليل الخبر الأوّل إذ هو قائم على التوسّع في ما جاء مقتضبا في الرواية الأولى.

إنّ النظر في هذه الروايات المختلفة يصبح ضروريًا للتركيب بينها والخلوص إلى النصّ الأصليّ الذي أَخذت معالمه تغيب. ورغم ما يبدو من كثرة الاختلافات فالمرجّح في هذه الحالات أنّ الأصل الذي تؤول إليه الروايات واحد.

---

1 م. ن. ص 47، ص781.
2 م. ن. ص 47.
3 م. ن. ص ص 781-782.
4 م. ن. ص 48.
5 م. ن. ص 48.

القسم الثاني: وفيه تكبر الشقة بين الروايات ممّا ينهض شاهدًا على أنّ أصولها متعدّدة. والدرجة الأولى في هذا النوع هي ما نجده في تجاور الروايات في النصّ الواحد. ولعلّ حديث داحس يفيدنا من هذه الجهة، إذ أنّ الرهان الذي سبّب الخصومة بين قيس بن زهير العبسيّ وحذيفة بن بدر الذبيانيّ وأدّى إلى قيام حرب داحس قد اختُلِف في أمره، وجاءت فيه روايات ثلاث تبدأ بقوله: "وزعم بعضهم أنّ ما هاج الرهان"[1]. والناظر في هذه الروايات الثلاث يلاحظ بيسر أنّها ترتدّ إلى أصول مختلفة. فالأولى تجعل السبب أنّ قيسًا غضب على قينة لحذيفة كانت تغنّي عند بعض الملوك فشقّ رداءها وشتمها، ثمّ جاء حذيفة يسترضيه فنشب بينهما خلاف أدّى إلى الرهان. والرواية الثانية تجعل السبب في شخص من بني جوشن "وهم أهل بيت شؤم" زار حذيفة فحطّ من قيمة خيله، ورفع من شأن خيل قيس. والرواية الثالثة تجعل الرهان بين شخصين آخرين أحدهما من بني عبس والآخر من بني بدر وقد حضره قيس بن زهير وحُذيفة بن بدر. وهذه الروايات تسير في اتّجاه واحد هو تبرئة ذمّة قيس وتحميلُ الطرف الآخر المسؤوليّة. إلاّ أنّ هذا الطرف الآخر كان تارة حذيفة، وتارة الجوشن، وتارة ثالثة الرجلين المنتميين إلى بني عبس وبني بدر. وفي كلّ حالة تدور القصّة على قطب دلاليّ مخصوص: جنسيّ طبقيّ مداره على القينة، أو اجتماعيّ عُبِّر عنه بالشؤم، أو ثقافيّ أخلاقيّ جاء في صورة كره الرهان والتمسّك بالحياد، ممّا يؤكّد تعدّد منابع هذه الروايات وأهدافِها. ومن شأن هذه القراءة أن تدفعنا إلى تأكيد فرضيّة البحث التي قدّمنا وأن تدعونا إلى أن نقرأ أدب الأخبار في طوره المبكّر هذا بوصفه فنّ الأقنعة.

إنّ تعدّد الروايات الذي نهتمّ به ههنا لا يشمل الحالات التي تتطابق فيها روايتان أو أكثر، من قبيل يوم ذي طلوح الذي جاءنا في روايتين طويلتين متشابهتين[2]. ولا يشمل الحالات التي نجد فيها النصّ مسوقًا في صيغتين

---

[1] م. ن. ص ص 85-86.
[2] م. ن. ص ص 117-781.

إحداهما مختصرة والأخرى مطوّلة، وهذا شأن يوم نقا الحسن[1]، ويوم الصرائم[2]، ويوم الفروق[3] وغيرها. بل إنّ تعدّد الروايات الذي نصرف اهتمامنا إليه هو ذلك الذي يوفّر لنا صيغتين على الأقل بينهما اختلاف في الخطة ينمّ عن اختلاف في المنطلقات وفي الأهداف.

وبإمكاننا أن نرصُد جانبا من هذا التعدّد في صيغة نصطلح عليها بالتكامل. ولا نجد هنا تناقضًا بين الروايتين، وإنّما نجد اختلافًا، إذ تشترك الروايتان في أمور وتختلفان في أخرى. ويمثل يوم طخفة نموذجًا أوّليًا مفيدًا من هذه الجهة، فقد خُتمت الرواية الأولى بـ: "وعادت الردافة إلى ابن عتّاب بن هرميّ، فلم تزل لهم حتّى مات الملك"[4]. أمّا الرواية الثانية فتضع الردافة في سياق عامّ، تقول: "أوّل من رَدِفَ عتّاب بن هرميّ بن رياح بن يربوع، ثم عوف بن عتّاب، ثم يزيد بن عوف على عهد المنذر بن ماء السماء [..] فلم تزل الردافة في بني يربوع حتى قَتَل كسرى أَبَرْويه النعمانَ الأصغر وهو النعمان بنُ المنذر بنِ المنذر بن النعمان بن امرئ القيس بن عمرو بن عدي بن نصر. فأهل اليمن يقولون نصر بن ربيعة بن الحرث بن مالك بن عمم بن نُمارة بن لخم. وأمّا علماء أهل العراق فيقولون نصرَ بنَ الساطرون بنِ السيطرون ملك السريانيّين وهو صاحب الحظْر جَرْمقانيٌّ من أهل الموصل من رُستاق يدعى باجَرِمَى [...]. قال وكانوا عمّال الأكاسرة، ولم يكن أحد من العرب أكثرَ غارة على أهل مملكتهم من بني يربوع. فصالحوهم على أن يجعلوا لهم الردافة وأن يكفّوا عن الغارة على أهل العراق. وكانت الردافة أن يَجلس الملك ويَجلسَ الردفُ عن يمينه، فإذا شرب الملك شرب الردف قَبل الناس، وإذا غزا الملك جلس الردف في مجلسه وخلّفه الملكُ على الناس حتى يرجع من غزاته"[5].

ومن الجليّ أنّ الرواية الثانية تُخرِجُ إلى حيّز التصريح ما اكتفت الرواية الأولى بالإيماء إليه. ومن ذلك أنّ الإبهامَ في المدى الزمنيّ للردافة

---

[1] م. ن. ص 190.
[2] م. ن. ص ص 248-336.
[3] م. ن. ص ص 98-420.
[4] م. ن. ص 68.
[5] م. ن. ص ص 298-299.

والغموضَ في الحديث عن موت الملك قد اتّضح أمرُهما اتّضاحًا تامًّا في الرواية الثانية. وأضيفَ إلى ذلك شيئان: الإشارة إلى الاختلاف في نسب المناذرة، والتعريفُ المفصّل بمهامّ الرديف. إنّ الرواية الثانية – في هذه الحالة – إكمال للرواية الأولى وإيضاح لغوامضها، وإصلاح لبعض ما سيق فيها من معلومات.

على أنّ هذا التكامل ربّما اتّخذ صورة أكثر تعقّدًا حين تصبح المعلومات المضافة فاعلة في خطّة اليوم، ودالّة على موقف الراوي، ويمكن أن نعتبر يوم جدود مثالاً واضحًا عن هذه الصيغة. وإذا نحن وقفنا عند القسم الأول من الروايتين رأينا أن الإضافات الكبرى ثلاث:

1. اسم الحوفزان: الحارث بن شريك الشيباني في الرواية الأولى[1]، والحارث بن شريك بن عمرو وعمرو هو الصُلب بن قيس بن شراحيل بن مرّة بن همّام بن مرّة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عُكَابة بن الصعب بن علي بن بكر بن وائل في الرواية الثانية[2].

2. منطلقات المعركة وغاياتها: فقد سكتت الرواية الأولى عن منطلقات المعركة ولم تدقّق أهدافها فقالت: "وأمّا يوم جدود فإنّ الحوفزان [...] أغار على بني تميم هو وأبجر بن جابر العجليّ، خرجا متساندين يريدان الغارة على بني تميم"[3]. وأمّا الرواية الثانية فقد كشفت ما كان مستورًا فقالت: "وكان من حديث جَدود أنّ الحوفزان [...] كانت بينه وبين سليط بن يربوع موادعة، فهمّ بالغدر بهم، وجمع بني شيبان وذُهلاً واللهازم وعليهم حُمران بنُ عبد عمرو بنِ بشر بنِ عمرو بن مرثد، [ثمّ] غزا وهو يرجو أن يصيب غرّة من بني يربوع[4].

---

[1] م. ن. ص 144.
[2] م. ن. ص 326.
[3] م. ن. ص 144.
[4] م. ن. ص 326.

3. تفاصيل المواجهة الأولى: تكتفي الرواية الأولى بالإشارة إلى نتيجة المرحلة الأولى من الغزو: "فمرّوا [الحوفزان وأبجر] ببني يربوع وهم بجدود: فلما رأوهما نَهَدوا إليهما وحالوا بينهما وبين الماء وأرادوا قتالهما. فقال لهم الحوفزان: والله ما إيّاكم أردتُ ولا لكم سَمَوت، وإنّما أردتُ بني سعد بنِ زيد مناة. فهل لكم في خمسمائة جُلّة وفضلِ ما معنا من ثوب، ولكم الله أنّا لا نروّع حنظليّا ولا نقاتله، وخلّوا بيننا وبين بني سعد. فخلّوا له وجهه وصالحوه ثلاث سنين وأخذوا منه جِلال التمر"[1]. أمّا الرواية الثانية فتقول: "حتى إذا أتى [الحوفزان] بلادَ بني يربوع نَذِر به عتيبة بنُ الحارث بنِ شهاب، فنادى في بني جعفر بنِ ثعلبة، فحالوا بين الحارث بن شريك وبين الماء، والحوفزان في جماعة من أفناء بكر بن وائل. فقال الحارث لعتيبة: إنّي لا أرى معك إلاّ بني جعفر وأنا في طوائف بن بكر بن وائل. والله لئن ظفرتُ بكم لا تعادّون عِمَارَةً من بني تميم أبدا (والعمارة الحيّ العظيم)، ولئن أنتم ظفرتم بي ما تقتلون إلاّ أقاصي عشيرتي. والله ما لكم سَمَوت ولا عرفتم الموادعة التي بيننا وبين إخوتكم بني سليط. فهل لكم أن تسالمونا وتأخذوا ما معنا من التمر وتخلّوا سبيلنا. فوالله لا نروّع يربوعيًا أبدًا. فأخذ عتيبة ما معهم من التمر وخلّى سبيلهم"[2].

إنّ الناظر في هذه الفروق بين الروايتين يسترعي انتباهه أنّ الثانية أكثر جنوحًا إلى التفصيل من الأولى. فهي تدقّق نسب الحوفزان وكأنّها تشير بذلك إلى أنّ الإدانة لا تقف عند الرجل وإنّما تشمل قومه، وتذكر العلاقة "القانونيّة" التي بينه وبين سليط بن يربوع، إذ هما يترابطان بعهد يقضي بعدم اعتداء أحدهما على الآخر هو الموادعة، كما أنّها تذكر المقصد الدفين للحوفزان وهو نقضُ الاتّفاقِ والغدرُ. وكذلك الشأن في الاتّفاق الثاني الذي يقضي بترك السبيل مقابل الجزية وتجديد العهد، وقد

---

1 م. ن. ص ص 144-145.
2 م. ن. ص 326.

استُخدمت فيه طريقة للإقناع فيها الترغيب وفيها الترهيب، خلافًا للرواية الأولى التي اقتصرت على الترغيب.

إنّ هذه الأمثلة التي استقيناها من يومي طخفة وجدود تدلّ دلالة واضحة على أنّ تتبّع الروايات المختلفة لليوم الواحد يمكن أن يكون أمراً مفيدًا في معرفة خلفيّات الأحداث وطرائق تحقّقها. وهذه الجوانب جميعًا تقودنا إلى الكشف عن توظيف الرواة لهذه الزيادات التي تجعل أخبار الأيّام مفتوحة لضروب شتى من الإضافات. وهذه خصيصة من خصائص الرواية الشفويّة ظلّت عالقة بالأيّام حتّى بعد تحوّلها نصًّا مكتوبًا. ولعلّ هذه السمة ممّا يميّز أدب الأيّام الذي ظلّ في صيغته المكتوبة عاكسًا لميّزات تحوّله الشفويّ، لأنّه وإن ثُبِّتَ في عصر التدوين فإنّ نشأته وسيرورته ترتدّان إلى عصور المشافهة.

فإذا تجاوزنا هذه الصيغة الأولى من تعدّد الروايات – وهي التي اصطلحنا عليها بالتكامل – وجدنا صيغة أخرى نطلق عليها اسم الاختلاف. ولعلّ أوضح مثال من هذا الاختلاف ما نجده في القسم الأخير من "كتاب النقائض" وهو القسم الموسوم "بالروايات الموازية" عند الحديث عن يوم الغبيط[1]. وفي هذه الرواية جمع الراوي – على سبيل الخلط – بين يومين هما يوم الغبيط[2] ويوم الإياد[3]. ولعلّ ما أوقعه في هذا الخلط أنّ اليومين دارا بين بني شيبان وهم من بكر بن وائل بقيادة بسطام، وبين قبائل وبطون من تميم. إلاّ أنّ يوم الغبيط كان بموضع يقال له بطن فلج، أمّا يوم الإياد فدارت وقائعه في مكان يقال له الحديقة. وما يميّز بينهما – رغم انهزام الشيبانيّين فيهما معا – هو أنّ عتيبة كان مشاركًا في يوم الغبيط إلى جانب بني مالك، إلاّ أنّه كان قد قضى نحبه حين وقع يوم الإياد.

---

[1] م. ن. ص 1068.
[2] م. ن. ص 313.
[3] م. ن. ص 580.

ومن وجوه الاختلاف بين الروايات ما نجده عند تتبع يوم أعشاش[1] ويوم الغبيط[2] في روايته الأصليّة. فقد صُوّرت المعركة في يوم أعشاش بين بني شيبان وبني مالك بن حنظلة. وما اشتراك عتيبةَ بنِ الحارث بن شهاب فيها إلاّ لأنّه كان نقيلا في بني مالك "ليس معهم يربوعيّ غيره"[3]. أمّا يوم الغبيط فإنّه يجعل المواجهة بين الشيبانيّين وبني مالك عرضيّة، إذ يبدأ على هذا النحو: "غزا بسطام بن قيس ومفروق بن عمرو والحارث الحوفزان بن شُريك بلادَ بني تميم، فأغاروا على بني ثعلبة بن يربوع، وثعلبةَ بنِ سعد بن ضبة، وثعلبةَ بنِ عدي بن فزارة، وثعلبةَ بنِ سعد بن ذبيان، وكانوا متجاورين بصحراء فلج. فاقتتلوا فهُزمت الثعالب وأصابوا فيهم، واستاقوا إبلاً من نعمهم، قال ولم يشهد عتيبة ذلك اليوم لأنه كان نازلاً في بني مالك بن حنظلة بن مالك. ثم امترّوا على بني مالك (قوله امترّوا افتعلوا من المرور)، قال: وهم بين صحراء فلج وعُبيط المدرة فاكتسحوا إبلهم. قال: فركبت عليهم بنو مالك وفيهم عتيبة بن الحارث بن شهاب اليربوعي وفرسانُ بني يربوع تأثّفُ البكريّين"[4].

إنّ الناظر في هذين النصّين يلاحظ بيسر أنّ الاختلاف القائم بين الروايتين واضح في مستوى الخبر، إذ أنّ يوم أعشاش يجعل اليربوعيّين عنصرًا ثانويًا ويحصر البطولة في إحدى شخصيّاتهم وهي عتيبة. أمّا يوم الغبيط فهو يهمّش بني مالك وهم يرتدّون إلى تميم إلاّ أنّهم يتّصلون بفرع من فروعها هو زيد مناة، ويمثّل بنو دارم بطنًا أساسيًا من بطونها. ومقابل ذلك يتصدّر اليربوعيّون بمختلف بطونهم وعشائرهم وأبطالهم المشهد. ولا شكّ في أنّ هذا الاختلاف في الخبر وليدُ اختلاف في الرؤية والإيديولوجيا. وعلى هذا النحو فإنّ اختلاف الروايات ليس ظاهرة عفويّة في أدب الأيّام وإنّما هو محلّ تتقاطع فيه الانتماءات والعصبيّات، وتغدو كلُّ وجهة مولِّدة لصيغة وقائمة على استراتيجيا مخصوصة.

---

[1] م. ن. ص 75.
[2] م. ن. ص 313.
[3] م. ن. ص 75.
[4] م. ن. ص 313.

وقد يبلغ الاختلاف بين الروايات شأوا بعيدًا حتّى تختلطَ فيه العصبيّتان الكبريان: العدنانيّة والقحطانيّة. ومثال ذلك روايتا يوم خزازى. فقد جاء في أولاهما[1] أنّ هذا اليوم "كان للمنذر بن ماء السماء ولبني تغلب وقضاعة على آكلِ المُرار من كندة وعلى بكرِ بنِ وائل". أمّا في الرواية الثانية[2] فإنّ الوقعة تمّت بين مذحج وقبائل اليمن من جهة، وبين ربيعة ومضر وقضاعة من جهة أخرى. وواضح أنّ الرواية الأولى تحمل آثار الصراع الداخليّ بين العدنانيّين، لا، بل بين بني ربيعة وهم الأصل الذي يؤول إليه بنو تغلب (المنتصرون)، وبنو بكر بن وائل (المنهزمون). أمّا الرواية الثانية فتحصر الهزيمة في القحطانيّين، وتصوّر العدنانيّين متكاتفين، ممّا مكّنهم من إحراز النصر.

وعلى هذا النحو نكون قد بيّنا من خلال هذه النماذج من الروايات المتعدّدة ظاهرة ملازمة للأيّام تتمثّل في قيامها تارة على البدائل السرديّة البسيطة، وانطوائها تارة أخرى على صيغة عامّة تقدّم فيها الأحداث والشخصيّات من منظور آخر جديد. وليس من شكّ في أنّ تحوّل الأيّام هو تحوّل للأقنعة التي توضع في هذه النصوص على المتكلّم المفترض. وهي أقنعة تشفّ عن ذلك المتكلّم أكثر ممّا تخفيه. فكأنّها من حيث توهم بغيابه تدفع السامع أو القارئ دفعا إلى اقتفاء آثاره وتقصّي بصماته.

إنّ هذه الظاهرة لا تنحصر قيمتها في الدلالة على الملابسات التاريخيّة التي مرّت بها نصوص الأيّام في مسار تشكّلها وعبورها من طور المشافهة إلى طور التدوين، وإنّما تتجاوز ذلك لتصبح مصطلحًا قرائيًّا يبيح لنا – إن نحن ألممنا ببعض المعطيات الاجتماعيّة التي واكبت تحوّل هذه النصوص – أن نقف على الصراعات الكبرى التي كانت تعتمل في البيئة العربيّة الإسلاميّة. ومن ثمّ فإنّ أيّام العرب تجد موضعها في المنظومة الأدبيّة العربيّة، وفي اصطراع الأنساق الفكريّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة في القرون الهجريّة الأولى.

---

[1] م. ن. ص 887.
[2] م. ن. ص 1093.

المتكلّم في المراسلات السرديّة القديمة

صالح بن رمضان

كلية الآداب والفنون والإنسانيّات

جامعة منّوبة- تونس

في الأعوام الأخيرة يشهد اهتمام الدراسات العربيّة بمجال الرسائل الأدبيّة عامّة والعلاقات الرسائليّة خاصّة تطوّرا لافتا للانتباه، (يتّجه الدارسون إلى استعمال مصطلح العلاقات الرسائليّة بديلا عن الرسائل الأدبيّة، لأنّ هذه العلاقات تعتبر في مختلف اتّجاهات البحث السمة المميّزة للتحاور في الرسائل (ولا أقول الحوارية حتّى لا يلتبس المفهوم بالتعدد اللغوي في الرواية عند باختين)، وهي في الغالب علاقات دلاليّة تتمثّل في الاستقصاء ووالتكرار والتضادّ والسببيّة والتتابع والتماثل[1].

ولئن اتّصل تجاهل البحث العلمي في كثير من الدراسات الخاصّة بالرسائل وفيما نطالع من الإصدارات المتّصلة بهذا المجال الأدبي في بعض الموسوعات[2] فقد استفادت بعض الأبحاث - والحقّ يقال- ممّا يشهده هذا المجال من تطوّر في الدراسات المتّصلة بمختلف الأجناس السرديّة بضمير المتكلّم . و نعني على وجه التخصيص ما يسمّى بالرواية الرسائليّة[3] وهي

---

[1] انظر في خصوص تعريف العلاقة الرسائليّة و مستوياتها

Vicent Kaufmann : Equivoque épistolaire, Minuit 1990, Greimas : La Lettre : Approches sémiotiques; Actes du 4ē colloque interdisciplinaire éditions universitaires de Fribourg1988.

[2] انظر مثلا : محمود مقداد : تاريخ الترسّل النثري عند العرب في الجاهلية ،دار الفكر المعاصر و فصله الموسوم بالترسّل في الأدب العربي ضمن الموسوعة العربيّة المجلّد السادس .

[3] انظر في هذا الصدد : Ulla Musarra Schroder: Pour une typologie du récit à la première personne precedé d´ un modele narratologique et d´ une étude du roman memoires traditionnel de Daniel defoe à Gottfried keller; Amesterdam APA Holland University Press 1981

كما هو معلوم رواية تدرج فيها الرسائل بضمير المتكلّم المفرد، أو بضمير المتكلّم بصيغة الجمع إذا كانت المراسلة تكتب الذكريات المشتركة بين المتخاطبين، فهي ذات صلة بالتلفّظ السردي الرسائلي كما تقول كات همبورقار في كتابها عن منطق الأجناس الأدبيّة. وقد ظهر هذا الجنس الروائي أوّل ما ظهر عند دياقو دي سان بيدرو في كارسيل دي أموري وعند نيكولا بروتن ثمّ انتشرت أساليب تضمين الرسائل (التضمين الانعكاسي Mise en abyme) منذ القرن السابع عشر في سائر الآداب الغربيّة[1].

ونعني كذلك بهذه الأجناس السرديّة الرسائل النشريات واليوميات المتخيّلة التي يسعى الدارسون إلى تجريد الأنموذج السردي المميّز لها من سائر أجناس الكتابة المتقطّعة في هذا المجال الذي تمثّل الرسائل عامّة والمراسلات خاصّة أحد فضاءاته الأجناسيّة.

ونشهد في هذه السنوات الأخيرة صدور بحوث عديدة في سرديّة الرسائل[2] وقد كانت الأجناس الرسائليّة - باعتراف الباحثين أنفسهم - على هامش الدراسات المتّصلة بالأنا تلك الدراسات التي هيمنت عليها السيرة الذاتيّة والأجناس المتاخمة لها. وبتنامي القراءات المهتمّة بالعتبات النصّية وبمعطيات النقد التكويني[3] اتّسعت آفاق اهتمام الدارسين بالمراسلات بما هي نصوص عتبات يتحدّث فيها الكتّاب والشعراء عن مراحل تكوّن النصوص وتنظيمها وطبعها وإخراجها، فتعوّض المخطوطات و المسوّدات، و يعلّقون فيها على آرائهم في أعمالهم على نحو ما نجد في المراسلات المنسوبة أخيرا إلى ليو تولستوي (1824- 1910) وقد أخرجتها للناس المتخصّصة في

---

[1] انظر في خصوص La mise en abyme :
L .Dallenbach : *Le récit épistolaire: essai sur la mise en abyme*; Paris Seuil 1977.

وكذلك
Dictionnaire international des termes littéraires; article mise en abyme.

[2] انظر مثلا محمد عبد الرازق إلى ابنتي شيرين رواية في رسائل المجلّة العربيّة ع 322 ذو القعدة 1422 .

[3] كنت بيّنت في بحث لي قدّمته بمناسبة مرور ستين سنة على وفاة أبي القاسم الشابّي و اهتممت فيه بمراسلاته أنّ الرسالة الأدبيّة عند هذا الشاعر مسودّة يمارس فيها كتابة الشعرالرومنسي منثورا قبل إفراغه في القالب العروضي ولحظت أنّه يضيء في رسائله ظروف كتابة القصائد وحلّلت الرسالة التي بعث بها إلى الحليوي و فيها سرد لظروف كتابة قصيدة نشيد بروميتوس أو الجبّار.

الأدب الروسي في القرن التاسع عشر سلمى أنسيرا. ومن هذه الرسائل التي تعيد كتابة تاريخ الشخصيّة متحدّثة عن نفسها بضمير المتكلّم مراسلة حبّ و غرام كتب بها إلى المرأة التي ستصبح زوجته يقول فيها إنّه بات يمقت رواية الحرب و السلام ، و يقصّ فيها آخر أطوار تعديله لآخر نسخة منها ، و تقول الباحثة في هذا السياق : " إنّه نصّ (نصّ المراسلة) يتكشّف فيه التحوّل الروحي العميق الذي جعله لا يرفض أعماله الكبيرة فقط (قال إنّه انقلب كارها لأنّا كارينينا) بل بات يمقت الأدب الروائي كلّه، ولم يحفل بالمراسلة التي بعث بها إليه صديقه و غريمه إيفان تورقينياف، فقد بدأ مسيرته نحو التنسّك.. وإنّ كنّا مدعويّن إلى أن نحترز في التعامل مع هذه العتبات حتّى لا نقع في ما وقع فيه - بالنسبة إلى الأدب العربي طبعا - جيل محمد كرد علي ثمّ زكيّ مبارك وأنيس المقدسي وغيرهم ممّن كان يخلط بين وضعيات التلفّظ في الأجناس السرديّة المشاكلة للواقع ووضعيات التلفّظ في الأجناس الغنائيّة التثبيتيّة (الإبيديقتيق Epidictique) مثل الفخر والهجاء: فراحوا يدقّقون الأمر فيما ضاع من الأربعمائة مقامة التي زعم الهمذاني وهو يفاخر أبا بكر الخوارزمي بأنّه كتبها أي في قوله في إحدى مراسلاته: " بلغني أنّه أحسن البصيرة في بغضي.... فليعلم أنّ من أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة لا مناسبة بين المقامتين لفظا و لا معنى و هو لا يقدر على عشر حقيق ألاّ نهاج لكشف عيوبه ."[1]

لقد أصبحت المصطلحات التي تميّز هذه الأجناس بعضها من بعض مألوفة لدى عدد لا بأس به من الباحثين . و ازداد اهتمام الدارسين بهذا المجال الأدبي إخصابا حين أصبح مفهوم العلاقة الرسائلية متمحّضا للدلالة على التخاطب الرسائلي وما ينتجه من نصوصيّة دون سائر أنماط التلفّظ في هذا المقام الأدبي الكبير. و قد بدأ هذا التطوّر يحصل كذلك حين فهم بعض الدارسين في الأدب العربي طبعا أنّ خطاب المراسلات الأدبيّة خطاب تبعيد و مفارقة لا خطاب تواصل و تقريب من جهة .و أنّه خطاب ينهض على

---

[1] الرسائل طبعة هندية القاهرة 1928 ص315.

التلفّظ المزدوج، و أنّه من جهة ثالثة كما تقول ميريال بيسيس نفسها مجال خصب للتخصّصات المتعدّدة لأن العلاقات الرسائليّة ليست علاقات أدبيّة فحسب بل هي كذلك علاقات تبادل معرفي وتعدّد ثقافي في شتّى مجالات الحياة الفرديّة و الجماعيّة. و نذكر في هذا المضمار نماذج من البحوث القيّمة التي تصدر هنا و هناك منذ عقد أو أقلّ بقليل مثل البحث الموسوم بالترّسل الأدبي بالمغرب النصّ والخطاب لآمنة الدهري[1]. وملاحظات صالح الغامدي المفيدة في إشكاليات الخطاب الترسّلي ضمن بحثه المتّصل بإشكاليات الخطاب الترسّلي عند حمزة شحاتة حيث ألمع إلى تذبذب المحدثين وغموضهم في التعامل مع هذا الخطاب[2] إلاّ أنّ الاهتمام بسرديّة المراسلات سواء الرسائل السرديّة أو المراسلات المدرجة في الأجناس السرديّة كأدب السيرة و الأخبار لم يبلغ من التقدم في البحث ما بلغه في الدراسات الغربيّة مثل المقال الشهير عند أهل الذكر لفرانسوا جوست عن الرواية الرسائليّة وتقنيات السرد الصادر سنة 1966[3] وكتاب الرواية الرسائلية للوران فرسيني الصادر منذ 1979[4].

ففي هاتين الدراستين من الملاحظات المتّصلة بوضع المتكلّم في السرد الرسائلي ما يمكن أن يفيدنا في دراسة المتكلّم في هذا المجال الأدبي، وقد بقي الدارسون عالة عليهما إلى الآن .و بقوا كذلك عالة على أفكار سادت في الستينات من القرن الماضي . و قد اتّصلت بعض هذه الأفكار بالمتكلّم في النثر القديم عامّة وفي القطاع الذي تسمّيه بلاندا كانون بسرد الحياة الداخليّة[5] ويسمّيه غيرها مثل لويك توميري بكتابة الذات[6] ويختلف الباحثون

---

[1] ط1 جامعة الحسن الثاني كليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة الدار البيضاء المغرب2003. وإن كنّا نلاحظ أنّ كثيرا من الإصدارت في هذا المجال تعد في عناوينها بما لا نجد في متونها

[2] مخاتلة العزلة : قراءة في رسائل حمزة شحاتة ضمن ملتقى قراءة النصّ ، علامات المجلّد 15 الجزء 60 ماي 2006 .

[3] François Jost : Le roman épistolaire et la technique narrative au 18e siècle dans *Comparative literature Studies* 111, 4, 1966.

[4] Laurent versini : *Le roman épistolaire*, Paris : PUF 1979.

[5] Belinda Cannone : *Narration de la vie intérieure* Paris Klincsieck 1998.

[6] Loic Thommeret : *La mémoire créatrice. Essai sur l´écriture de soi au 18 siècle* Paris L. harmattan 2006

في مسألة صلة النثر بالذات الكاتبة وينشعبون فريقين كبيرين : فريقا يتزعّمه المستشرقون أمثال قرانباوم وألبير أرازي وبعض النقاد العرب مثل محمد أركون وحمادي صمود وعبد الفتاح كيليطو، ويذهب إلى هذا الفريق أنّ الكاتب العربي القديم لا يتحدّث عن ذاته إلاّ بما يلحقه بالذات الجمعيّة والمثال المشترك، وأنّ بينه وبين التجربة الأدبيّة قطيعة أونتولوجية راجعة إلى جذور الثقافة التي سيطرت فيها الذات المتعالية على الذات المظروفة في الزمان والمكان[1] ويتراوح هذا الموقف بين التعبير الانفعالي الانطباعي المنتفخ المزهو بموجة الليبرالية على نحو ما نجد في رسائل مي زيادة[2] وهو موقف غذّته محوريّة الثقافة الغربيّة التي ترفض الانفتاح على المدنيّة العربيّة القديمة خوف الإقرار بها، لأنّ العلاقات الرسائليّة لون من ألوان التمدّن[3] وبين الموقف المستند إلى النقد التكويني دون أن يكون له من الأدوات ما يتيح له الخلوص إلى ذلك الموقف وفي هذا السياق يعلّل بعضهم ما يرونه ضمورا في هذا الجانب بضياع النصوص يقول صاحب فصل الترسّل في الأدب العربي في الموسوعة العربيّة " وقد ضاعت الكثرة من الرسائل الشخصيّة الخاصّة ولم يصل منها سوى النزر القليل الذي لا يكاد يفصح عن شيء كثير من حياة عموم الناس في تلك العصور[4] ".وهذا بطبيعة الحال غير سليم من جوانب مختلفة فنصوص المراسلات التي وصلت إلينا ليست قليلة، هذا من جهة، وربّما كانت قليلة إذا اقتصرنا على دواوين الرسائل التي وصلت إلينا كاملة وهي تقريبا من القرن الثالث إلى القرن العاشر ثلاثون ديوانا، ولكنّنا نفضّل في مثل هذا الفنّ الأدبي أن نتحدّث عن **العلاقات الرسائليّة** وهي أكثر من هذا العدد بكثير

---

[1] انظر مثلا حمّادي صمّود مقال النثر العربي *Encyclopedia universalis* *433-436* ص ص
2 corpus

[2] انظر تحليل هذا الرأي ضمن سعد أمل داعوق :فنّ المراسلة عند مي زيادة،دار الآفاق الجديدة بيروت*1982*.

[3] انظر مختلف المعاجم في تأريخها للكتابة الرسائليّة و لدور كلّ أمّة في هذا المجال فإنّك تجد حديثا عن الفراعنة و عن الحضارة الكلدانيّة و و الآشوريّة و السومارّية و الإغريقية طبعا. و هي ترجع نشأة مصنّفات أدب الكتّاب إلى القرن الحادي عشر ميلادي في حين اكتملت في هذا العصر مصنّفات أدب الكتّاب في الحضارة العبّاسيّة

[4] الموسوعة العربيّة المجلّد السادس ،فصل الترسّل الأدبي.

وأشد تعقيدا من حيث النصوصية. ويسلمنا هذه التقدير إلى الملاحظة الثانية وهي أنّ البحث عن مادّة الرسائل لم ينفذ عند الكثيرين إلى أعماق كتب الأدب وما تزخر به من نصوص يمكن أن تغيّر نظرتنا إلى ما حرص المستشرقون على ترسخيه منذ أكثر من قرن، ونرى ثالثا أنّ مناهج القراءة التي اعتمدت في دراسة الرسائل لم تنتبه إلى **المضمرات النسقيّة** التي تعبّر عن حياة الجماعات في بواطن هذه النصوص. ومهما يكن من أمر فقد أعيدت في هذا السياق أفكار عامّة لا تخصّ في الحقيقة الكتابة في الأدب العربي وإنّما تنطبق على سائر الآداب الكلاسيكيّة التي تسود فيها القيم المشتركة والنماذج المعروفة المسطورة وتهيمن فيها الأنا الجماعيّة على الأنا الفرديّة .ولذلك فإنّ الاهتمام بسرديّة المراسلات في الدراسات الغربيّة على كثرته ينصبّ هو أيضا على العصور القريبة لأنّ القدامى في الآداب الأوروبيّة لم يحتفلوا هم أيضا بالحواريّة التي يحفل بها السرد الرسائلي بداية من المراسلات البرتغاليّة وغيرها، ورغم هذا فإنّنا نرى أنّ الاهتمام بالمضمرات النسقيّة في هذه المراسلات - وهي لاتظهر إلاّ من خلال العلاقات الرسائليّة التي سعت إلى التمرّد على القيم التعبيريّة الكلاسيكيّة وعلى آحادية الصوت، و إلى الخروج عن صورة المتكلّم الذي ضبطت إيقاعه تعاليم أدب الكتّاب - قلنا إنّ هذه المضمرات هي التي تمكّننا من تنسيب هذا الرأي القائم على التعميم وعلى محوريّة الفكر الليبرالي الحديث الذي يرى أنّ الكاتب القديم لم يعتن بلغة الشخصيّة ورغائبها و منازعها، ويزعم إنّه لم يحاك في ما يصنع من علاقات رسائليّة لغة اليومي المعيش، وإنّما كانت في تقديره لغة المراسلة في هذا الجنس القصصي لغة الإنشاء البياني المشترك والتعابير الجاهزة التي تمليها العقلانية الكلاسيكية.

أمّا الفريق الثاني فينقسم بدوره مذاهب مختلفة منها ما يستخدم في تحليل النصوص مسالك متواضعة أو قل مسالك لا تستند إلى مرجعيّة علميّة جادّة فيعتمد مقدّمات رسائلية يتحدّث فيها الكاتب بضمير المتكلّم المفرد كطوق الحمامة لابن حزم ليدرجها في قطاع السيرة الذاتيّة فيخلط بيت

العلاقة النصوصية والجنس الأدبي[1] وهو مذهب يغالي أهله في قراءة الأجناس السرديّة القديمة قراءة متشبّعة بالفكر الرومنسي و بأدوات النقد التعبيري وهي قراءة تميل إلى تصنيف أدب الاعتبار ضمن أدب السيرة الذاتيّة مثلا. ولسنا بحاجة إلى الاستدلال على أنّه لا صلة لأدب الاعتبار بالسيرة بذلك الجنس الأدبي **الأوروبي** المنشأ، المتّصل ظهوره بمراحل العبور من الكلاسيكية إلى الرومنسيّة على ما يقول جورج ماي في مقدّمة كتابه عن السيرة الذاتيّة.

ونلاحظ أوّلا أنّنا لا نعتني في هذا المقام بالمراسلات السرديّة المرتبطة بسياق سردي في جنس حاضن لها أي باعتبارها أسلوبا من أساليب الخطاب مثل رسائل النمر و الثعلب أو البخلاء أو الرسائل المدرجة في سير العظماء مثل سيرة أحمد ابن طولون للبلوي و في الأخبار الأدبيّة مثل أخبار أبي الفرج الببّغا وإن كنّا نعتقد إلى الآن أنّ دراسة هذا النوع من المراسلات أو العلاقات الرسائليّة لم تفض بعد إلى نتاج خصب ففي تقديرنا وحسب الجرد الببليوغرافي الذي ننجزه منذ عشرين سنة لم تكن هذه الكتابة تمثّل في البحث العلمي الخاصّ بالخطاب الرسائلي القديم تقليدا يوازي في أهمّيته ما كنّا ألمعنا إليه في مستهلّ حديثنا عن اهتمام الغربيين بأدب الرواية الرسائليّة أو العلاقات الرسائليّة القصصيّة و قصص العشّاق الرسائليّة في الآداب الغربيّة بدء من القرن السابع عشر. وممّا يدلّ على إغراء هذا القطاع الأدبي بالدراسة ما نقف عليه من حين إلى آخر من أشكال التعقيد في حركة انتقال النصوص من جنس إلى آخر ففي هذا الصدد نرى الرسالة المكتوبة تتحوّل إلى خبر يتناقل جاء في أخبار القضاة لمحمد بن خلف بن حيّان (ت306)" أخبرني غير واحد منهم أبو عبد الله بن الحسن بن أحمد عن أحمد بن أحمد أنّ عبيد الله بن الحسن العنبري دفع إليهم كتابا ذكر أنّ أباه عبيد

[1] انظر مثلا إحسان عبّاس: فنّ السيرة دار صادر ودار الشروق عمّان 1996 ص 114 وما بعدها وشوقي المعاملي :السيرة الذاتية في التراث، مكتبة النهضة المصريّة القاهرة.1984 وانظر كذلك نقد عبد الحميد إبراهيم لهذا الاتجاه في الكتابة عند هذا الكاتب ضمن دليل الرسائل الجامعيّة من البداية إلى النهاية، دار المعارف مصر1992. وانظر كذلك دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة م8، 1994 فصل رسالة بقلم ألبير أرازي.

الله بن الحسن كتب به إلى المهدي وقرأه أحمد بن عبد الله عليهم بسرّ من رأى : بسم الله الرحمن الرحيم أمّا بعد أصلح الله أمير المؤمنين"[1] ومن وجوه التعقيد في صيرورة الرسالة عبر الأجناس السرديّة الحاضنة لها ما جاء في نفس المصدر من الأخبار الدالّة على أنّ الرسائل تتحوّل إلى أخبار شفويّة، وأنّ بعضها يضيع ويعاد كتابة فحواه في أخبار. فلكلّ هذا التعقيد الذي يستحقّ دراسة واسعة نقصر اهتمامنا في سياقنا الراهن على المراسلات السرديّة الثابتة صيغها في دواوين أصحابها المستقلّة عن تلك السياقات القصصيّة، ومدوّنة الرسائل السرديّة من جهة وضع المتكلّم وصلته بالمروي له وبتجربة الكتابة نوعان :

1- المراسلات السرديّة الذاتية (السيرذاتي في الرسائل). يدخل في النوع الأوّل المراسلات السرديّة المشاكلة للواقع اليومي الذاتي (مقابل الواقع الخارجي في رسائل الوقائع والفتوحات مثلا) ونلاحظ في البداية أنّ ملاحظاتنا السابقة أي زعمنا أنّ لهذا السرد قيمة تعبيريّة عالية لا تمنعنا من أن نقرّ بأنّ تاريخ السرديّة الرسائليّة الذاتيّة لا يخلو من اتّجاه انتكاسي لم ينجح أصحابه في تمكين اللغة الرسائليّة من الحفر في ذات المترسّل ومن الحديث الحرّ عن بواطن النفس، وهذا الاتّجاه مثّله أبو عثمان الجاحظ وبديع الزمان الهمذاني وأبو بكر الخوارزمي خير تمثيل فهم وإن انتموا إلى عصور أدبيّة مختلفة يشتركون في هذا الاتجاه الأدبي الذي سمّاه أبو القاسم الكلاعي بالمرصّع أي المتناصّ مع "الأخبار والأمثال والأشعار وآيات القرآن والأحاديث"[2] وهم من أبرز الكتّاب الذين حرصوا على الهروب إلى التلفّظ المثلي وإلى الاحتماء بالعبارة الأدبيّة الجاهزة وتفويض التعبيرعن الذات في مختلف المضامين والمواقف إلى الموروث الشعري و الاطمئنان إلى أنّ الشاعر قد كفاهم مؤونة البحث عن الذات في لغة الكتابة فلم يتموضعوا داخل الخطاب السردي كذوات متلفّظة تتحمّل مسؤوليّة الكتابة .وربّما وضع

---

[1] أخبار القضاة تحقيق عبد العزيز مصطفى المراغي مطبعة السعادة مصر 1947ص97.
[2] محمّد بن عبد الغفور الكلاعي إحكام صنعة الكلام ،تحقيق محمّد رضوان الداية ط عالم الكتب بيروت 1985ص145.

المترسّل منهم لخطابه إطارا نثريّا ثمّ انقلب عليه وتنكّر له فارتدّت الرسالة نظما كقول الهمذاني في شكوى الزمن :

" و لقد جادلت الزمان و أنشدته

ما للزمان و صرفه لا ينتحي إلاّ العلا و منازل الأشراف

فأنشدني :

لا تعتبنّ على الزمان و صرفه ما دام يقنع منك بالأطراف

فألزمته قولي

هلاّ سوى الأغصان إن يك آخذا والفرع إن يك لامحالة فاعلا[1]

ولكنّنا لا نعدم اتّجاها ثانيا يضمّ المراسلات التي صنّفها المحدثون ضمن قطاع السرد الذاتي المتقطّع، أو ما يصطلح عليه بعضهم بالشذر، ونلاحظ أنّ عدد ا لا بأس به ممّا يمكن أن نعدّه من المرسلات السرديّة هو في الحقيقة معادل موضوعي كتابي للأعمال القوليّة الأساسيّة في التحاور اليومي الخاصّي في المجتمع القديم، وقد تفرّعت عن هذه الأعمال القوليّة ذات القيمة التداوليّة أزواج رسائليّة حواريّة جوابيّة في الأغراض المسمّاة قديما بالإخوانيّات مثل شكوى الزمن والتسلية عن شكوى الزمن والعتاب والاعتذار بمقاصده الفرعيّة المختلفة كالاعتذار عن الزيارة أو عن المراسلة أو نحوها ممّا نطلق فيها على المتخاطب مصطلح المتراسل. وقد عدّ كثير من الباحثين هذه المراسلات السرديّة جنسا غنائيا، إلى ذلك ذهب أحمد أحمد بدوي إذ يرى أنّ الرسالة الإخوانيّة (المونولوج) **جنس كتابي غنائيّ** [2] وعنه أخذ عدد لا بأس به من الدارسين يقول حسام أحمد فرج :" كذلك فإنّ اعتبار نصّ الرسائل الإخوانيّة واقعا في منطقة بين المونولوج والديالوج ينعكس انعكاسا وظيفيا على لغته، فالمساحة الكبيرة من الحريّة في التعبيرعن الشعور دون وجود قيود عليها و تخيّله لحوار ودّي مستمرّ بين حالته الشعوريّة في التعبير وحالة المتلقّي الشعوريّة كلّ هذا يؤدّي بالكاتب إلى أن ينحى (كذا) بلغة نصّه منحى معيّنا يرسم به تلك الغنائيّة المرتبطة بالحواريّة

---

[1] الرسائل ص339.

[2] أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر القاهرة 1960.

بما يحقّق لها بعدها الوظيفي المطلوب[1] وقد أخذ أحمد بدوي نفسه هذا المصطلح عن الاستعمال الشائع في الآداب الغربيّة إذ ينمى النصّ الرسائلي المكتوب بضمير المتكلّم بصيغة المفرد إلى الجنس الغنائي مثل رسالة الحبّ في القرنين السابع عشر و الثامن عشر وربّما نظمت شعرا و تسمّى الرسالة الغنائيّة .

فهذه المرسلات تكوّن جزءا من تاريخ الشخصيّة الأدبيّة و عتبة من عتبات النصوص و جزءا من تاريخ العلاقات بين الكتّاب لأنّها تسرد تفاصيل وقائع الحياة اليوميّة في مراسلات الأدباء و غيرهم (في العصر الحديث رسائل السياسيين و المفكّرين عموما) ولكنّهم ميّزوها من اليوميات و من السيرة الذاتيّة من جهة المضامين فهي تختلف باختلاف مراتب المتراسلين وصلاتهم التخاطبيّة وأغراض التراسل الجاري بينهم. وهي تختلف كذلك عن اليوميات من جهات عديدة منها القيمة التداوليّة: فالمرسلات السرديّة الشخصيّة لا تندرج في مشروع أجناسي مثلما هو الحال في اليوميات، بل تندرج في سياق التفاعل التخاطبي بين المتراسلين وهي لا تتّخذ من اليوم وحدة زمنيّة تنتظم فيها الحكاية بل يقتضي مقام الترسّل أن تنهض على السرد المجمل، و هي من جهة أخرى لا تكون إلاّ أجوبة عن مراسلات استخباريّة ضمن ما سمّيناه بالأزواج الحواريّة لا يكون المتكلّم فيها إلاّ في وضع مجيب عن سؤال أومنكر لموقف أو محاور لمخاطب .ولذلك اعتبر المهتمّون بهذا الجنس من السرد أنّ القيمة الحقيقيّة لها ليس في كلّ نصّ من نصوصها يؤخذ في قيمته المطلقة بالمعنى الرياضي وإنّما في العلاقة السرديّة الرسائليّة .ففي هذا الجنس من النصوص تنقلب موازين أنماط الخطاب فعوض أن يكتنف السرد الحوار ينبجس السرد من الحوار ويتولّد عنه و يؤثّر فيه حتّى أنّك ترى الأحداث المسرودة تشفّر وتشعر قارءها أنّه متطفّل على المراسلة جرّاء قوّة الإحالة على لحظة التكلّم وكثافة الإشارات المقامية . فقراءة هذا السرد لا تكون إلاّ قراءة "متطفّلة" منكسرة Oblique لأنّ المتكلّم وهو متخاطب

---

[1] انظر حسام أحمد فرج: نظرية علم النصّ، مكتبة الآداب القاهرة ص 40 لكنه لا يحيل على الذين سبقوه إلى هذه الأفكار.

يعوّل على المخاطب في تفكيك الإشارات المقاميّة : "و أمّا ما استدعيته من مطالعتك بجملة الخبر فاعلم أنّ القمر بعد مستتر في السرار و محجوب الوجه عن ضوء النهار".[1]

وقد عددنا هذه الرسائل كذلك من الأدب السيرذاتي لأنّ فيها تطابقا بين الكاتب والراوي والشخص المتحدّث عنه، من جهة و لأنّ عوامل كتابتها تتقاطع و عوامل كتابة السيرة الذاتيّة : فالتبرير مثلا عامل من عوامل كتابة هذه المراسلات نجده على سبيل الذكر في مراسلة أبي حيّان التوحيدي في تبرير إحراق كتبه، وهو- كما هو معلوم- إحراق رمزي، ورسالة التوحيدي هذه إنّما جاءت ردّا على رسالة عتاب من صديق حقيقي أو متخيّل، و قد لامس فيها التلفّظ الرسائلي التلفّظ السيرذاتي لأنّ أبا حيّان ينظر فيها إلى الماضي وقد تخلّص منه وأحدث بين زمن التجربة وزمن الكتابة مسافة كافية لمحاسبة النفس والمجتمع، ولتقويم مسيرة كاملة واستخلاص ذلك المنطق الأخرق الذي يسوس - في تقدير الكاتب - حياة المثقّف :

إنّ مدوّنة هذه الرسائل تقتضي من الدراسات المتّصلة بمختلف مستويات التحليل السردي من أوضاع تلفّظ و أعوان السرد وأنماط الخطاب وغيرها من المستويات لأنّ تاريخ الأدب المكتوب في القرن العشرين غير وفيّ لحقائق تاريخ المراسلات الأدبيّة القديمة من القرن الثالث إلى العصور المتأخّرة (ديوان الخوارزمي- الصاحب بن عبّاد – ابن العميد) .وقد سعى بعض الدارسين إلى تناول نماذج من هذه السرديات لكنّ تواضع الأدوات المنهجيّة حدت من قيمة النتائج التي يصلون إليها[2]. وينبغي كذلك أن ننظر إلى هذا الجنس من المرسلات السرديّة الذاتيّة في مستويين من مستويات التخاطب أو التلفّظ مختلفين : مستوى التخاطب بين الكاتب الحقيقي والقارىء الحقيقي، ويظهر في إحدى لوازم الرسالة من خلال صيغة "كتابي إليك "

---

[1] كمال البلاغة رسائل قابوس بن وشمكير جمع و تقديم عبد الرحمن اليزدادي ط2 المطبعة السافية مصر 1341 هـ ص60.

[2] انظر تحليل حسام أحمد فرج لبنية الحكاية في الرسائل الأندلسيّة المتأخّرة و خاصّة رسائل ابن عميرة و ابن الأبّار ص ص 212-216.

أومن فلان إلى فلان، ومن خلال استعمال ضمير الخطاب المفرد وفي الدعاء حسب الطبقة وفي سائر المؤشّرات المقامية. ويكون هذا المخاطب حاضرا برسالته الابتدائيّة .وقد يطلب من الكاتب أن يقصّ عليه ما جرى من أحداث[1] وقد اهتمّ دارسو الرسائل في الآداب العربيّة بهذا المستوى ولكنّهم لم يجاوزوه إلى غيره من المستويات الممكنة في هذه العلاقة المعقّدة، وقد كنّا أفضنا في نقد هذا المستوى وفي بيان حدوده و قصوره في دراساتنا السابقة[2] ، وإذا نظرنا إلى رسالة التوحيدي السالف ذكرها من هذه الزاوية أمكن أن نقرأها بما هي جواب على رسالة عتاب لكاتب حقيقي معاصر له ، و يمكن أن ينتظم هذا القطاع الأدبي كلّه في هذه النظرة لأنّ مقاصد الترسّل الأدبي تنتظم بين متخاطبين حقيقيين :ففي المدح مثلا يستعمل السرد الرسائلي الذاتي جهات معنويّة في هذا الغرض يقول ابن شهيد في رسالة مدحيّة كتب بها إلى المؤتمن بن أبي عامر : " و من مواتيّ بالناصر أبيه أنّي صرت بين يدي المنصور في يوم مطير و أنا ابن خمس أذكر ذلك كذكر لما كان بالأمس و كان من إكرامه لي أنّه وهبني يوما تفّاحة كانت بين يديه كبيرة رآني أنظر إليها نظر الكلف فأمرني بالقبض عليها و العضّ فيها فضاق فمي عن أن أحيط بجزء من أجزائها فأخذ يقطع لي بفمه و يطعمني على حكمه" [3]. لكنّ وراء

---

[1] قصّة ابن ثوابة في تعلّم الهندسة ردّا على طلب أحمد بن الطيّب السرخسي ،معجم الأدباء ط دار المشرق بيروت د- ت 2 / 162-168.

[2] يصر بعض الدارسين من الذين اهتمّوا بالرسائل الأدبيّة على تقسيمها وفق التصنيف الجامع بين القديم والحديث على ما سقناه من الحجج العلميّة في بحثنا الموسوم بالرسائل الأدبية ، انظر حسام أحمد فرج : نظريّة علم النصّ: رؤية منهجيّة في بناء النصّ النثري مكتبة الآداب القاهرة 2007 لكن محتوى الكتاب يختلف عمّا يعد به عنوانه إذ اهتمّ فيه صاحبه بالرسائل الإخوانية في عصر الموحّدين والمرابطين و قد عرّف ببعض القواعد الأجناسيّة في المراسلات كمفهوم التكافؤ الثقافي ،و الحوارية و التخاطب الرسائلي أو انبناء النصّ الرسائلي على الأزواج الرسائليّة، وقد سبق لنا أن حدّدنا هذه المقوّمات الأجناسيّة كلّها وحدّدنا غيرها وأفضنا فيها في الفصل الثالث من الباب الأوّل من الرسائل الأبيّة ،قارن ما ذكر ص 56 و63 في خصوص الأنا الجمعيّة التي يصدر عنها الأندلسيون بما كنّا قد قلناه منذ أكثر من عقد يقول " النصّ إذا لا يكتمل برسالة واحدة فهذه الرسالة تمثّل نصف النصّ الذي يكتمل بردّ المتلقّي برسالة أخرى و على هذا فالنصّ يشترك في بنائه طرفان وقارن بمقالاتنا الصادرة في ندوة مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم عن كليّة الآداب منّوبة تونس 1993و في مجلّة علامات الصادرة عن النادي الأدبي بجدّة 1999 و في كتاب الرسائل الأدبيّة الصادر بكليّة الآداب، منّوبة تونس 2001 وعن دار الفارابي ببيروت2007.فهذا الباحث لم يعد إلى ما نشرناه قبله و هو متوفر لديه في المشرق والمغرب منذ أكثر من عقد ؟

[3] النصّ في الذخيرة لابن بسّام تحقيق إحسان عبّاس الدار العربيّة للكتاب تونس ليبيا 1986 1/1 ص195.

هذا التلفّظ نوعا ثانيا من التخاطب يتحوّل بمقتضاه كاتب الرسالة إلى كاتب مجرّد لا يخاطب الممدوح في مقام مدح وإنّما يخاطب القارىء المجرّد أيضا، و ربّما كانت عين التوحيدي في رسالته السالفة الذكر على قارىء المستقبل كذلك فكان يروي حدثا لم يقع على الحقيقة وإنّما على المجاز" "فشقّ عليّ أن أدعها لقوم يتلاعبون بها (....) وكيف أتركها لأناس جاورتهم (....) فما صحّ لي من أحدهم وداد ولا ظهر لي من إنسان منهم حفاظ " لقد كان التوحيدي على يقين أنّ رسائله المنسوخة في دكاكين الورّاقين بين أيدي القرّاء وكان يعلم كذلك أنّ رسائله غير باقية لمعاصريه بل لقرّاء المستقبل فلم يكن تصريحه بإعدامها إذن تصريحا بإعدام قارئها في ذلك العصر **فحسب بل كان تصريحا ذا قيمة أونطولوجية، تصريحا بإعدام الكتابة مطلقا**. ونجد في رسائل الهمذاني نفس الصوت إذ يقول في شكوى الزمن : " وإنّي على قرب العهد بالمهد قطعت عرض الأرض وعاشرت أجناس الناس فما أحد بالجهل تبعته وبالحيرة نعتّه وما من حمد في أحد وضعته إلاّ أضعته"[1].

2- الرسائل النشريات : إنّ أصول هذه الرسائل لا علاقة لها بالنثر الأدبي ،فهي سليلة الرسالة الديوانيّة التي انتكس فيها صوت الكاتب بمقتل عبد الله بن المقفّع بعد قصّة عهد الأمان الذي كتبه عن المنصور لعمّه عبد الله بن علي . وقد كان التمتّع بالصناعة البديعيّة الثمن الباهض الذي دفعه جيل كامل من كتّاب القرنين الثالث و الرابع مقابل التنازل عن ملكيّة السرد في المراسلات الموسومة ببشائر الفتوحات وسائر السلطانيات أو الديوانيات. وليس قول الثعالبي في مدح سلطانيات أبي القاسم الإسكافي دليل حريّة و ملكيّة للمعنى في هذا الجنس من الكتابة وإنّما هو لون من ألوان الإشهار لبضاعته البيانيّة " و من عجيب أمره أنّه كان أكتب الناس في

[1] الرسائل ص 228 وانظر كذلك رسالته في وصف هجوم الأعراب عليه م.ن ص68.

السلطانيات فإذا تعاطى الإخوانيات كان قصير السعي وكان يقال إذا استعمل أبو القاسم نون الكبرياء تكلّم من في السماء "[1] .

لكنّ التطوّر الذي عرفه هذا المجال في مراسلات ضياء الدين ابن الأثير والعماد الأصفهاني والقاضي الفاضل المترسّلين مكّنها من الدلوف إلى ما أسمّيه بمجال المروي الأدبي التاريخي أو أدب الوقائع. وينبغي لنا أن نعيد النظرأيضا في المضمرات النسقيّة لهذه المراسلات لأنّنا نرى أنّ هذا الجيل من الكتّاب قد تمكّن من تحويل رسائل النشريات التي كانت تلقى على المنابر وفي الأمكنة العامّة إلى جنس سردي قائم على محاكاة الأفعال والأحوال وعلى وحدة الزمن والحدث. وقد أقرّ بذلك الناصر صلاح الدين في تقريظه لمراسلات القاضي الفاضل ففي هذه المراسلات التي واكبت مرحلة النخوة في حروب صلاح الدين عادت للمترسّل نخوة الإحساس بملكيّة القلم وبالقدرة على ممارسة البلاغة الكتابيّة و هو ما يحتاج إلى دراسة مستقلّة .

---

[1] الثعالبي ، يتيمة الدهر ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة، مصر،1956، 4،/97-98.

مسألة المؤلّف في أخبار العشق في قديم أدب العرب

محمد بن محمد الخبو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

مادام النصّ له مدلولٌ ثقافيّ فإنّه يُحتفظ به ويُخشى عليه من الضّياع. فهو لهذا السّبب يُدوَّن ويُحصَر بين دفّتي كتاب، إلاّ أنّه لا يكفي أن يُكتَب قولٌ ليصير نصّا. لا ينبغي أن ننسى أنّ النصّ يكون نصّا حسب وجهة نظر ثقافة معيّنة [...] هذا التّأكيد على [كذا] المؤلّف الحجّة كان لابدّ منه لأنّ المؤلّف الحجّة هو الذي يمنح للنصّ قيمته بحيث أنّ عبارة "نصّ بدون مؤلّف" عبارة فيها مناقضة في الكلام في الثقافة العربيّة الكلاسيكيّة قد يُنسب نصّ إلى عدّة مؤلّفين إلاّ أنّ النّسبة في حدّ ذاتها تبقى قارّة. فلهذا لم تصلنا على العموم نصوص مجرّدة عن اسم مؤلّفيها [كذا]

عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة.

I- مداخل:

إنّ للنّظر في مسألة المؤلّف في قديم أدب الأخبار عند العرب مسوّغاتٍ كثيرةً، منها أنّ قراءة أيّ أثر شعراً كان أو نثراً تُحوجُ إلى معرفة مؤلّفه. وهي معرفة غير متاحة دائما لا سيما أنّ من الآثار ما قيل وتداولته الألسن بالمشافهة فضاع اسم مؤلّفه أو تاه، عندما دُوّن فاستحال كلاما مكتوبا، ومن قبيل ذلك الأسد والغوّاص وحكايات ألف ليلة وليلة. وقد ربط محمّد القاضي بروز دور المؤلّف عند العرب بمرحلة التّدوين اذ يقول "فكلّما كانت المشافهة أكثر انتشارا، قلّ دور المؤلّف، وكلّما كان التّدوين أكثر سطوة كبر دور

المؤلّف"[1]. وذكر أنّ صورة المؤلف الذي يختصّ بكتاب لا ينازعه فيه أحد ويحافظ على صيغة واحدة أمر لم يُتوصّل إليه إلاّ في وقت متأخّر نسبيّا"[2]

إنّ ما ذكره القاضي عن المؤلّف يوضّح أنّ منزلة صاحب الأثر قديما لم تكن كبيرة وأنّ ما يُدوّن أهمّ من الكاتب. ولكنّ المؤلّف مع ذلك مسألة ذات أهميّة بالغة بالنّسبة إلى القارئ قديما وحديثا. بل إنّ أهميّتها تكمن في أنّ ماهيّة النصّ الأدبيّة مرتبطة باسم قائله ودون ذلك لا يكون النصّ ذا قيمة. وقد اشترط عبد الفتاح كيليطو أن يكون المؤلّف مسمًّى لكي يستوي النصّ كلاما ذا وجهة ونظر وقيمة، وفي ذلك يقول "مادام النصّ له مدلولٌ ثقافيّ فإنّه يُحتفظ به ويُخشى عليه من الضّياع. فهو لهذا السّبب يُدوَّن ويُحصَر بين دفّتي كتاب، إلاّ أنّه لا يكفي أن يُكتَب قولٌ ليصير نصّا. لا ينبغي أن ننسى أنّ النصّ يكون نصّا حسب وجهة نظر ثقافة معيّنة [...] ولابدّ كذلك من الإشارة إلى أنّ اللانصّ لا يُفسّر ولا يؤوّل ولا يعلم ولا يحظى بأيّ اهتمام [...] ومن بين العوامل المحدّدة للنصّ غموض الدّلالة كما أسلفنا وكذلك نسبة القول إلى مؤلّف معترف بقيمته" [3]

ولكن يمكن أن ننظر إلى المؤلّف من ناحية غير تلك التي نظر من خلالها القاضي وكيليطو إليه. والوجه في ذلك أنّ الأمر يتعلّق في هذا النّطاق بهويّة المؤلّف في النصّ، ولا سيما في نصوص الأخبار ذات الصّبغة المرجعيّة. فالمطلع على المصوغ من الأخبار في كتب الأدب يدرك أنّ هذه الأخبار ذات طابع إحاليّ بيّن تكشف عنه طريقة الإسناد التي هي وسيلة لتحقيق الخبر، والإيهام بإمكان وقوعه كما يكشف عنه مضمون المتن. ويذكر القاضي في هذا النّطاق أنّ الأخباريّين كانوا يحرصون على التجافي

[1] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربيّ: دراسة في السّرديّة العربيّة، منشورات كليّة الآداب منوبة تونس ودار الغرب الإسلاميّ بيروت 1998

[2] محمد القاضي، المرجع نفسه، ص 219

[3] عبدالفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربيّ، دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، بيروت لبنان. ط1 1982 وط2 س 1983

عن الإغراب وعلى تقديمهم الأخبار بوصفها وثيقة الصّلة بالواقع. وهذا الاتصال بالوقائع هو الذي جعل بعض الدّارسين المعاصرين يقصرون مجال الأخبار على التاريخ والتراجم"[1]. وفي مثل هذا النوع من النصوص علاوة على كتب التراجم أو السيرة والرحلات وكتب التراجم الذاتية وغيرها يكون المؤلّف ذاتا تاريخية تنهض بدور نقل ما تناهى إليها من أخبار أو نقل ما شهدته. وقد كانت للمؤلّف في هذا الباب وظيفة الانتقاء والجمع والتنضيد. وهو ما يطرح السؤال عن منزلة هذا المؤلّف في ما ينقل من أخبار[2] بل يطرح السؤال عن ماهيّته: هل هو الكائن التاريخي الذي يحيا في زمان ومكان معيّنين أم هل هو كائن ورقيّ (Etre de papier) على حدّ عبارة رولان بارت لا وجود له خارج نطاق النصّ[3]؟

إنّ ما يدعو إلى طرح مثل هذين السؤالين ما نقف عليه أحيانا من آيات للصّنعة في الأخبار ولا سيما في أخبار العشّاق التي نحن منها بسبيل، تضفي على النصوص المصنوعة ضروبا من التّخييل. فلنا في مصارع العشّاق[4] أمثلة أكثر من أن تُحصى ترتقي فيها الأخبار العشقيّة إلى درجات كبيرة من الإتقان والصنعة تتوازى فيها مصائر العشّاق في الموت وهي مصائر يُصار إليها على أنحاء من الترتيب والتنظيم محبوكة، وتُعشق فيها الأشجار والحيوانات وتتكلّم، وتتدخّل الهواتف في أعمال البشر. فكيف يحدّ مؤلّف هذه النّصوص وقد عُرف على الغلاف، من خلال النّصوص نفسها؟ وهل إلى ذلك

---

[1] محمد القاضي، مرجع سابق، ص 600

[2] ذكر محمّد القاضي ثلاثة وجوه للمؤلّف في الأخبار : وجه النّاقل، ووجه النّاقد لما ينقل، ووجه المبدع الذي يضيف ويتزيّد ويتصرّف في المادّة الأخباريّة، المرجع السّابق ص ص 184، 193، 200. ولئن أصاب القاضي في ما ذكره عن وجوه المؤلف قديما، فإنّنا سوف لا نتوجّه الوجهة التي نحا إليها وإنّما سنتوجّه وجهة غير تحقيقيّة تتثبّت في صوت المؤلّف الحقيقيّ.

[3] انظر: R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in *communications* 8, Ed. Seuil 1981, p25

[4] جعفر بن أحمد بن الحسين السرّاج، مصارع العشّاق، ط دار صادر.

من سبيل وقد تحوّلت الذّات التّاريخيّة المتكلّمة[1] إلى ذات خطابيّة؟ أفلم تقتل النّظريّات الأدبيّة اليوم المؤلّف قتلا مبينا وجعلت للنصّ صوتا خاصّا به، عنه ينطق، ومنه ينبثق، وإليه يرجع ونحو المرويّ له يتوجّه (انظر بارت، فوكو، ويمسات، بيردسلي وغيرهم)؟[2]

إنّ نظرنا في مسألة المؤلّف في هذا المبحث لن يكون من باب ربط النصّ بصاحبه على سبيل تحقيق ما فعله المؤلّف كاتبا وكائنا في التّاريخ لتفسيره إذ النّظر في النصّ من حيث ما كان المؤلّف يريد قوله أو إبرازه ضرب من العمل الميتافيزيقي. لا ولن يكون همّنا ربط النصّ بنفسيّة صاحبه على نحو ما يفعل أصحاب النّظريّات النّفسيّة في قراءة النصّ الأدبيّ. ولا تكون وجهتنا البحث عن مقاصد قصد اليها في ذهنه[3] لأنّ القارئ يكون دائما متأخّرا عن المؤلّف الكاتب الأثرَ وهو مُنبثق لعدم التّوافق بين ما أراده

---

[1] ميّز ديكرو الذّات المتكلّمة التجريبيّة (Sujet parlant empirique) وهي عنده المؤلّف (L'auteur)في التّاريخ من القائل والمتلفظ في الخطاب. فأمّا القائل (Locuteur)فهو الذي يقول القول وأمّا المتلفظ(Enonciateur) فهو صاحب وجهة النّظر إزاء ما يقال. وميّز ديكرو أيضا في الخطاب بين الذّات القائلة أنا التي تقول، والذّات موضوع الحديث. انظر كتابه: O.Ducrot, *Le dire et le dit*, Ed. Minuit, 1984, pp202-207

[2] انظر في هذا النّطاق:

- R.Barthes, La mort de l'auteur, in Essais critiques IV, *Le bruissement de la langue*, Ed. Seuil, 1984, p61.
- Michel Foucault, Qu'est ce qu'un auteur, 1969 in *: Dits et écrits*, Gallimard, 1994 T1, cité par : Antoigne Compagnon, *Le démon de la théorie*, *Littérature et sens commun*, Seuil, 1998, p 54.
- Paul Ricœur, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, II, éd. Seuil 1986, p 139 .
- Beardslery, M.C and Wimsatt, W.K,The intentional fallacy, the Sewanee review, 54, 1946, reprinted in W.K wimsatt the verbal icon
The affection Fallacy, The Sewanee review, 57, 1949 reprinted in W.K wimsatt the verbal icon. Cité par: Stein Haugon Olsen, *the end of the literary theory* published by: Cambridge university press, 1987, pp 29-32.

[3] انظر: - Wolfgang Huemer, Introduction : Wittgenstein, language and philosophy of literature, in : *the literary wittgenstein*, edited by John Gibson and wolfgang Huemen by Routledge, London and New York 2004, p 7

المؤلّف وما قصده القارئ يقرأ ما كتب في مقام آخر غير مقام الكتابة[1]. وذلك مصدر أيضا لعدد من القراءات لا ينقطع[2] ولكثرة للمعنى غير محدودة.

ولكنّ وجهتنا النصّ يكون مجالا نبحث فيه عن آثار المؤلّف[3] قاصدا صياغة قصصيّة معيّنة ينحو بها إلى معنى ما لغاية إنجاز عمل مضمّن في القول أو أعمال كثيرة[4] إذ لا يمكن البتّة أن ننصرف عن قصد المؤلّف عند قراءة أيّ أثر باعتباره كلاما ذا قيمة مصوغة يتناولها قارئ الأثر وينسبها إلى مؤلّف[5]. ألم يذكر كيليطو أنّ الأثر الذي لا صاحب له لا قيمة تُنسب إليه؟ ليس ما يُتأوّل من صور للمؤلّف[6] من خلال النصّ قرينَ ما كان المؤلّف التّاريخيّ ينوي قوله أو صياغته أو أداءه، وإنّما التّأويل عمل نصّيّ بالأساس يُنجز بحثا عن قيمة تنبثق من تركيب مخصوص للأحداث أو صياغة معيّنة للخطاب، أو أداء نافذ لأعمال مضمّنة في القول متعلّقة بذات ناسجة متعالية هي ذات المؤلّف في النصّ تسعى إلى التّأثير في المخاطب على الرّغم ممّا نجده من مفوّضين عنه يتكلّمون باسمه رواة كانوا أو شخصيّات قائلة أو فاعلة.

---

[1] انظر: -Aron Kibédi Varga, Rhétorique et production du texte, in: collectif: *Théorie de la literature,* sous la direction de: Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kuchner, éd. PUF, 1989, p 221

[2] انظر: P. Ricoeur, Du texte à l'action, op. cit, p111.

[3] انظر: Robert Hodge, Literature as discourse, textual strategies in *English and History*, published by Polity Press, 1990, p 52. يرى المؤلّف أنّ ما يكون من أحاسيس ومن أخلاق ذات الوجهين إنّما يندرج ضمن استراتيجيّة ينسجها المؤلف للتّأثير في قارئه لا سيما إذا كان ملحّا كلّ الإلحاح على هذا النّوع من الأحاسيس والأخلاق أو ذاك. وفي هذه الحالة يستشعر القارئ أثراً من ذات متعالية هي ذات المؤلف.

[4] الأعمال المقصودة بالقول أو الأعمال المضمنة في القول هي الأعمال التي ينجزها المتكلّم وهو يتكلّم كالسّؤال والنّهي والتعجّب والأمر. وقد ربط بعض المنظرين الأعمال المقصودة بالقول في النصّ الأدبيّ بالمؤلف. انظر في هذا المجال: Antoigne Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit, p 104.
O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Op. cit, p 204

[5] انظر: Wolfgang Huemer, Introduction : Wittgenstein, language and philosophy of literature,op. cit, p7.

[6] استعمل موريس كوتيري مصطلح صورة المؤلّف يتبيّنها القارئ وهو يقرأ الأثر المكتوب الذي كتبه هذا المؤلّف. انظر: Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Seuil, 1995, p22.

فقراءة النصّ قراءة أدبيّة قراءة تقتضي أن يقدّر القارئ ما يشتمل عليه من قيم جماليّة ودلاليّة ومن مقاصد مؤدّاة بما تنفذه ذات المؤلّف في المتقبّل من خلال النصّ المذكور [1]. فالمؤلّف ههنا إذا، مؤلّف مؤوّل لا يرتبط ضرورة بالذّات التاريخيّة التي كتبت الأثر [2]. ولكن قد يرتبط بها كذلك، لأنّنا عندما نقرأ المؤلّف في النصّ الأدبيّ لا نستطيع أن نغفل المؤلّف الحقيقيّ واضع النصّ المذكور. ولذلك فإنّ نسج صورة ايطوسيّة للمؤلّف [3] في النصّ ومنه لا تنفي آثار الذّات التّجريبيّة المتكلّمة [4]. وهذه الصّورة هي التي بها ومن خلالها يُحيك المؤلّف خططه ليعجب القارئ المخاطب ويفتنه ويعلّمه.

إنّ هذه النّظرة إلى المؤلّف هي التي سننظر بها في أخبار العشاق من خلال كتاب السّراج "مصارع العشّاق" عسانا نستصفي بعض صوره النصيّة، وهو المخبر عن موضوع مثير هو العشق بما هو التطرّف في الحبّ. فكيف سيُتحدّث عمّا هو من قبيل الإفراط في المودّة؟ وكيف ستصاغ صور المؤلّف يجمع ويضيف وينضّد وينقل أخبارا في العشق؟

[1] انظر السّابق: Stein Haugon Olsen, The end of literary theory, op. cit,p 51.,

[2] إنّ المؤلّف في هذا السّياق ليس المؤلّف بالمعنى المرجعيّ السّيريّ وإنّما هو المؤلّف يحصل بتأويل النصّ من ناحية تناسقه ومقاصده، انظر السّابق:
Antoigne Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit, p 58.

[3] يعرّف الإيطوس –وهو إحدى الحجج البلاغيّة عند الإغريق– بكونه صور الذّات التي تنسج في الخطاب بقصد التّأثير في الآخر، أمّا الباتوس فهي الحجّة الثانية وهي قائمة في العناصر النّصّيّة التي تسمح بإثارة المشاعر في المخاطبين. انظر: Thierry Herman, L'analyse de l'ethos oratoire, in : Des discours aux textes : modèles et analyses, dirigé par Philippe Lane, publication des universités de Rouen et du Havre, 2005, p 157.

[4] يرى هارمان أنّ الإيطوس لا يمكن أن يكون حصيلة ما يستصفى من صور للمؤلّف في النصّ فحسب، بل إنّه يتحصّل أيضا ممّا للذّات التّاريخيّة من أخلاق وصور. انظر السّابق: Thierry Herman, L'analyse de l'ethos oratoire, Ibid, p 161.

II- كيف يتجرّد المؤلّف في الإخبار من العشق :

إنّ كتاب "مصارع العشّاق" من الكتب القليلة التي كتبها العرب عن العشق[1]. ويرجع ذلك إلى ما قد يعتري الكاتب من حرج الكتابة في هذا الباب المنفتح على أهواء النّفس وهي التي جاء الدّين الجديد ليُحذر منها ويدعو إلى مناضلتها، لا سيما أنّ هذا الكتاب تكلّم عمّا هو من قبيل الظّواهر المتطرّفة البعيدة عن الوسطيّة التي هي عنوان دين الإسلام. فقد عرض ابن قيم الجوزيّة عديد الكلمات الخاصّة بالحبّ مثل الشّوق والهوى والكلف والوجد والشّغف وغيرها، وقد خصّ العشق بقوله "وأمّا العشق فهو أمرّ هذه الأسماء وأخبثها وقلّ ما ولعت به العرب وكأنّهم ستروا اسمه وكنّوا عنه بهذه الأسماء فلم يكادوا يفصحون به، ولا تكاد تجده في شعرهم القديم، وإنّما أولع به المتأخّرون، ولم يقع هذا اللفظ في القرآن ولا في السّنة إلاّ في حديث سويد بن سعيد (من عشق فعفّ فمات فهو شهيد) [...] وقيل العشق الاسم والعشق المصدر وقيل هو مأخوذ من شجرة يقال لها عاشقة، تخضرّ ثمّ تدقّ وتصفرّ [...] وقال الفرّاء: عشق وعشقا وعَشقا إذا أفرط في الحبّ".[2]

---

[1] نذكر ممّن كتب في هذا الباب:

- ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة.
- ابن قيّم الجوزيّة، روضة المحبّين ونزهة المشتاقين، فسّر غريبه وراجعه صابر يوسف، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، 1982.

[2] ابن قيّم الجوزيّة، روضة المحبّين ونزهة المشتاقين، نفسه ص ص: 33-34. وهذا الترتيب يختلف عن مصطلحات العشق كما ورد في كتاب فقه اللغة وأسرار العربيّة لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (350-429هـ) دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، ط1، سنة 1997 ص 144: فصل في ترتيب الحبّ وتفصيله عند الأئمّة، وفيه يقول: أوّل مراتب الحبّ الهوى ثمّ العلاقة، وهي الحبّ اللازم للقلب، ثمّ الكَلَفُ وهو شدّة الحبّ، ثمّ العشقُ وهو اسمٌ لما فضل عن المقدار الذي اسمه الحبّ، ثمّ الشّغفُ وهو إحراقُ الحبّ القلبَ مع لذّةٍ يجدها، وكذلك اللوعة واللاعجُ فإنّ تلك حرقة الهوى. وهذا هو الهوى المحرقُ. ثمّ الشّغَفُ وهو أن يبلغ الحبّ شغاف القلب وهي جلدة دونه، وقد قرئتا جميعا شغفها حبّا وشغفها. ثمّ الجوى وهو الهوى الباطنُ. ثمّ التّيمُ وهو أن يستعبدَهُ الحبُّ ومنه سُمِّيَ تيمُ اللهِ أي عبد الله ومنه رجلٌ متيّم. ثمّ التّبلُ وهو أن يُسقمه الهوى، ومنه رجلٌ متبول. ثمّ التّدليه وهو ذهاب العقل من الهوى ومنه رجلٌ مُدَلَّه. ثمّ الهُيُومُ وهو أن يذهبَ على وجهه لغلبة الهوى عليه ومنه رجلٌ هائمٌ.

وقد نهج السرّاج في تعريفه العشق هذا النّهج في اعتبار العشق حالة متطرّفة توصل إلى الجنون فريط النّاجي من سلطانها بالدّين. وقد لجأ في ذلك إلى أقوال بعض المتكلّمين والفلاسفة من ذلك ما قاله ثمامة للمأمون "العشق جليس ممتع، وأليف مؤنس، وصاحب مُلْكٍ، مسالكه لطيفة، ومذاهبه غامضة، وأحكامه جائرة، ملك الأبدان وأرواحها، والقلوب وخواطرها، والعيون ونواظرها، والعقول وآراءها، وأُعطي عنان طاعتها" [...] قال بعض الفلاسفة: لم أر حقّا أشبه بباطل ولا باطلا أشبه بحقّ من العشق، هزله جدّ وجدّه هزل، وأوّله لعب وآخره عطب، [...] قال سقراط الحكيم: العشق جنون، وهو ألوان كما أنّ الجنون ألوان[1] " ويورد السرّاج حديثا عن النّبيّ (ص) رواه سويد بن سعيد عن علي بن مسهر عن أبي يحيى القتّات عن مجاهد عن ابن عبّاس عن النّبيّ (ص) أنّه قال: "من عشق وكتم وعفّ وصبر غفر الله له وأدخله الجنّة" [...] وعن ابن عبّاس قال: قال رسول الله (ص): من عشق فعفّ فمات شهيدا"[2].

وقد ذكر مقدّم الكتاب أنّ الأصل في كتاب "مصارع العشّاق" واحد وعشرون جزءا صدّر السرّاج كلّ جزء منها بمقطوعة شعريّة قالها في العشق. وممّا قال فيه:

كِتَابُ مَصَارِعِ أَهْلِ الهَوَى ... وَمَنْ فَتَكَتْ فيه أَيْدي النّوى
تَكَلَّفَ تَصنـــــيفَهُ عَاشِقٌ ... عَفيفُ هَوى، وَجْدُهُ غَـــالبُ

وممّا قال أيضا:

كتابُ صَرْعَى الهَوى وَقَتْـــلاَه ... وَمَن صَحَا منهم وسَكْرَاهُ
تَصْنيفُ مَنْ كَادَ أَنْ يُشَارِكَهم ... لَكن وَقَـــــاهُ بِفَضْلِه اللهُ

ما نستصفيه من هذه المداخل إلى أخبار العشّاق، أنّ العشق ظاهرة غير مألوفة وسمها بعض القائلين بالباطل والغموض، وآخرون بكونها ظاهرة

---

[1] السرّاج، مصارع العشّاق، ج1، مرجع سابق، ص ص: 11-15.
[2] نفسه، ص ص: 13-14.

جنون. فوصلها المؤلّف بالدّين يلجأ إليه منها حتى لا تفضي به إلى المهالك، كما يتبيّن لنا أيضا، أنّ المؤلّف الذي وسم نفسه بالمصنّف عاشق، غالبٌ على عشقه وقد لبس لبوس الدّين.

وإذا نظرنا في الكتاب بجزئيه وجدنا عديد الأخبار عن العشّاق المجانين من مثل مجنون ليلى الذي نسجت حوله أخبار مختلفة أخذ بعضها من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، والمجنون الشّاعر، وريحان المجنون والجارية المجنونة، والمجنون الأديب، وعليّان المجنون، ومجنون المربد وغيرهم، كما وجدنا أخبارا عن مرضى العشق وصرعاه، وأخبارا عن الصوفية وعشقهم لله تعالى كما هو الأمر بالنسبة إلى رابعة العدويّة.

وممّا يشدّ القارئ في هذه الأخبار خروجها عن مألوف الأحداث والشخصيات والأحوال والرّوابط بينها. ومن أهمّ ما يثير الدّهشة في هذه الأخبار موت العاشق الذي ينتظر من يشاهده ويُشهده على عظمة حدث الموت يكون للصّابرين المرابطين في العشق، من ذلك ما رواه السرّاج عن منصور بن عمار الذي روى خبرا كان شاهدا عليه، ومداره على عشق ملك لامرأة اسمها نشوان. كانا يقيمان "بمنابر مشبّكة بقضبان الذّهب والفضّة، فيسدي منصور النّصح لهما بأن يغيّرا نمط حياتهما ويخلصا العشق لله فيفعلان ويتغلّبان على زينة الحياة الدّنيا، ويتزهّدان فيلتقيهما منصور في الحجّ وقد ذهبت نضارتهما وقد قال في ذلك: "فوالله ما عرفته [الملك] إلاّ بخال كان في وجهه وقد نحل وذاب جسمه فقلت له: حبيبي، ما فعلت نشوانك؟ فبكى وقال يا ابن عمّار والله لو رأيتها ما عرفتها، وقد ذهب البكى ببصرها ومحت الدّموع محاسن وجهها. فقلت له: حبيبي، ما كان أحوجني إلى رؤيتها، فأخذ بيدي فأوقفني إلى باب خيمة من الشّعر، فقلت: أحبّتي، أبعد القصور صرتم إلى خيام الشّعر، لقد أبلغتم في العبادة، فخرجت نشوان من داخل الخيمة. فقالت: بالله، أنت منصور بن عمّار؟ فقلت لها: نعم. فقالت لي:

يا منصور أترى ربّي يسكنني الجنان ويريني نشوان الجنان؟ فقلت لها: جُدّي في الطّلب، واحسني المعاملة تخدمْك الولدان، وتسكني الجنان وتري نشوان الجنان، وتزوري الله عزّ وجلّ الملكَ الديّان. قال منصور بن عمّار: فشهقت شهقة خرّت منها ميّتة بإذن الله. قال: فبكى الغلام وقال: بأبي والله من كانت مساعدتي على الشدّة والرّخاء، ولم يتمالك الغلام أن شهق شهقة خرّ منها ميّتا". قال منصور: فأخذنا في جهازهما، وغسّلناهما وكفنّاهما وصلّينا عليهما ودفنّاهما، رحمها الله" [1]

ما يتحصّل من هذا الشّاهد أنّ تركيب الخبر قائم على ضربٍ من التحوّل المطلق من العشق الدّنيويّ إلى عشق أخرويّ فكانت النتيجة موتا مشتركا بين العاشقين الزّاهدين النّازعين عنهما لباسا للحياة شهده شاهد فاستعبره. وهذا التّركيب موصول عميق الصّلة بالمنظور الذي تبنّاه المؤلّف في حديثه عن العشق في مقدّماته.

عشق فإخلاص لله في العشق، فمكافأة، فموت مشترك، وتعيين من معيّن هذه الأحداث. وليس يخفى ما في هذا الخبر وفي غيره من أخبار العشق من حسن ترتيب للحدث قائم على الصّدفة الخالصة التي لها درجات:

-الصّدفة من درجة أولى تمثّلت في عثور منصور على قصر مشيّد وخدم وعبيد

-الصّدفة من درجة ثانية: تمثّلت في التقاء منصور بالعاشقين في الحجّ وقد تغيّر شكلهما تغيّرا يتلاءم ومقام العبادة

-الصّدفة من درجة ثالثة: قوامها موت نشوان وهي تتساءل عن مدى استجابة الله تعالى لدعائها

-الصّدفة من درجة رابعة: قوامها موت العاشق على إثر موت نشوان

---

[1] السرّاج، مصارع العشّاق، ص ص 196-197.

هذه صدف أربع نسجها منصور، وأخذها السرّاج عن رواة آخرين وقد وسم نفسه مصنّفا. والحقيقة أنّ هذا التّركيب القائم في هذا الخبر وفي غيره من الأخبار يعدل بالمرويّ من الأحداث عن مرجع سابق عليها لينشئ للخبر مرجعا داخليّا[1] مصوغا على نحو ما تريده الذات العاشقة التقيّة في نفس السرّاج. ولذلك يستحيل هذا المؤلّف المصنّف في ما صاغه من أخبار ذاتا مجرّدة ليست هي الذّات التاريخيّة على الرّغم من الإيهام بمرجعيّة الخبر عبر سلسلة الرّاوين للخبر، إذ المرويّ كان أقرب إلى التخييل لأنّ الصّدفة لاتحصل إلاّ نادرا، أمّا وقد أصبحت العلاقات السببيّة ضامرة، والعلاقات الصّدفيّة غالبة فإنّ النصّ يصبح عندئذ أكثر تصنّعا.

والذي يؤكّد هذا الأخبارُ التي تتحصّل بكائنات عاشقة غير آدميّة كالدبّ المنقطع إلى ربّه، والنخلة العاشقة والبطّة العاشقة. ويروي السرّاج في ذلك عن بعض الرّواة قوله اشتريت زوج بطّ، فقلت: اعلفوه، ثمّ أخذت يوماً الذّكر فذبحته فجعلت الأنثى تضطرب تحت المكبّة، حتّى كادت أن تقتل نفسها . فقلت ارفعوا عنها المكبّة، فرُفعت، فجاءت فلم تزل تضطرب في دماء الذّكر حتى ماتت[2].

إنّ الطّريف في هذا الخبر أنّ المصنّف ساوى بين عشق البطّ وعشق الآدميّن، كما ساوى بين طريقتي موت البطّ العاشق وموت نشوان وعشيقها. والحاصل أنّ هذا الذي ينسب إلى نفسه التصنيف ليس إلاّ صانعا ماكرا يتقنّع بالإسناد ليجترح من نفسه ذاتا أخرى تنزع إلى رواية أخبار عشّاق وهميّن

ونحن نعرف أنّ الإسناد في أخبار العشّاق كثيرا ما يجيء مختلاّ، ووجه الاختلال فيه خاصّة الحلقة الأولى الموصولة بأصل الخبر. وهذه الحلقة

---

[1] انظر: Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001, pp, 29, 30,31, 32.

[2] السرّاج، مرجع مذكور، ج2، ص 291.

كثيرا ما تكون غائبة أو غامضة غموض حالات العشق، ومن نحو ذلك هذه الأمثلة "وأخبرنا الحسن بن عليّ المقنّعي ..أخبرني عن رجل من أهل الكوفة" وحدّثنا الحسين بن القاسم الكوكبي، حدّثني أبي عن نمير بن قحيف الهذلي قال: كان في بني هلال فتى" "عن جماعة من مشايخ قريش من أهل المدينة قالوا"

وإذا عرفنا أنّ الغموض سرى في عديد الأسانيد جاز أن ننزّل الأسانيد المتّصلة نفسها المنزلة عينها التي للأسانيد المتقطّعة. والجامع بين هذه وتلك الإيهام بمرجعيّة الخبر التي تتضاءل في نطاق عمل سرديّ رائق تصوغه ذات صانعة كثيرا ما تلبس لبوس المتفنّن في العبارة. وليس أجمل من هذا المقطع يصف فيه منصور لصاحب نشوان إحدى الحور العين بقوله: "أفلا أصف لك نشوان الجنان التي ذكرها الله تعالى في القرآن إنّا أنشأناهنّ إنشاء فجعلناهنّ أبكارا عُرُبا أترابا لأصحاب اليمين، جارية إذا خطرت مالت الأشجار إلى حسن وجهها، وصفّرت الطّير إلى جمالها طربا، وإذا وقفت وقف جاري الماء لوقوفها، وإذا مشت تبسّمت الخضرة من الزّعفران والمسك الأذفر بلا تعب ولا نصب، فترى مجرى الدّم منها كما ترى الخمرة في الزّجاجة البيضاء قال لها بارئ النسيم كوني فكانت.[1]

هذا المقطع الوصفيّ الرّائق في عبارته ومجازه وتركيبه منزّل في خطّة حاكها الصّائغ للإيقاع بالعاشق الدّنيويّ بقصد تحويله عن سيرته الأولى الدنيوية إلى سيرة عشقيّة مغايرة، أفلا ينحت هذا الوصف صورة لكائن خطابيّ مجرّد يصوغ عالما خياليّا رائقا، فيستحيل هو ذاته كائنا ورقيّا لا وجود له إلا في الخطاب؟

ومن آكد ما يوضح ذلك قدرة هذا الكائن على الإتيان بما لم يأته البشر. وهو ما يتمثل في وجهة نظره أحيانا تكون من قبيل وجهة نظر الاله

---

[1] السرّاج، ج1، ص 195.

العليم الذي يعرف ما في النّفوس وما وراء الجدران. وهذه الخاصيّة من ألصق الخصائص بالكتابة التّخييليّة بحسب ما يراه منظّرو القصص في تناولهم الفروق بين القصص المرجعيّ والقصص التخييلي[1]. وحسبنا دليلا على ذلك هذا المقطع من خبر منسوج على قصّة النّبيّ يوسف مع امرأة العزيز: "قال وهب: ولان من يوسف عليه السلام مقدار جناح بعوضة فارتفعت الشهوة إلى وجهه، فاستنارت، وكان سرواله معقودا تسع عشرة عقدة، فحلّ أوّل عقدة وإذا قائل يقول من زاوية البيت إنّ الله كان عليكم رقيبا. ثمّ حلّ العقدة الثانية، فإذا قائل يقول: "ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن، فأوحى الله عزّ وجلّ إلى جبريل: الحقه، فإنّه المعصوم في ديوان الأنبياء. فانفرج السّقف في أقلّ من اللمح، فنزل جبريل عليه السّلام، فضرب صدره ضربة، فخرجت شهوته من أطراف أنامله فنقص منه ولد".[2]

يذكر ابن وهب وقائع العلاقة بين يوسف وزليخة توسيعا لقوله تعالى "وهمّت به وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربّه، ويذكر أحداثا وأحوالا دقيقة دونما إشارة إلى المصادر التي رجع إليها. فهو يعرف عدد عقد سروال النبيّ، ويعرف عدد ما حلّه من عقد، ويعرف مسار الشهوة التي حصلت في نفس يوسف، ويقدّر حجم الشّهوة بما يتلاءم وما يعرف عن الأنبياء من تقى، ويذكر ما قاله الله تعالى لجبريل...

هذا الإدراك الدّقيق لا يتأتّى إلاّ لكائن مجرّد متخيّل من غير البشر.قد يكون الراوي والرّائي وهب المتصل المباشر بقصّة يوسف وزليخة، وقد يكون السّرّاج ناقلا للخبر، ولكن مع ذلك يكون الراوي الرائي في المرويّ كائنا مجرّدا ليس إلاّ الذات الثانية للسرّاج. لا يصنف أخبار العشق

[1] انظر: Käte Humburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'Allemand par Pierre Cadiot préface de Gérard Genette, Seuil, 1986, p 103
وانظر: Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p 76.
وانظر: Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, op. cit, p33.
[2] السّرّاج، مرجع مذكور ج1، ص ص 165-166.

وإنّما يصوغها صياغة رائقة تتماشى والموضوع المُحرج الذي هو العشقُ وتتلاءم، وهوى نفس تتوق إلى التّعجيب والإدهاش بقصد إقناع العاشق بضرب من العشق الخالص من نزوات النّفس.

ولعلّ هذه الصّورة المجرّدة التي تشكّلت لمن ادّعى دور التّصنيف هي التي ستكون منطلقا لاستصفاء صور للمؤلّف. فكيف سيتمثّل ذلك؟

III- كيف تتشكّل صورة المؤلّف من الأخبار الرّائقة؟

في البداية نؤكّد نفينا البحث عن صورة المؤلّف القائم في التاريخ بالمعنى السّيريّ من خلال النصّ، كما ننفي أن نفسّر النصّ بالاعتماد على ما لدينا من معارف عن المؤلّف التاريخي على نحو ما يفعل أصحاب المنهج التاريخي مثل لانسون(G. Lanson) وبوف (S. Beuve) وتين (H. Taine) وغيرهم. ولسنا باحثين أيضا عن توازٍ قائم بين نفسيّات الشخصيات ونفسيّة المؤّلف. وإنّما مدار اهتمامنا أن نستصفي- بالتأويل صورا للمؤلّف من النصّ نفسه[1]. ولهذا فالمؤلّف المعنيّ ههنا مؤلّف مؤوّل حاصل بقصديّة الصياغة وقصديّة المعنى، وقصديّة الأعمال المضمّنة في القول. وبهذا نخرج في الوقت نفسه عن انغلاق الدّراسة المحايثة كما هي عند البنيويين، كما نعدل عن الدّراسة التاريخية كما هي عند أصحاب المنهج التاريخي.[2]

المدار إذن على الخبر خطابا دائرا بين قائل ومقول له. وبهذا تتغيّر وجهة الاهتمام من الخبر نصّا مجرّدا مصوغا صياغة رائقة إلى أثره الحاصل من تحوله إلى خطاب موضوعا للتّفاعل بين المتعاملين (Interactants) القائل والمقول له[3] . وهذا يعني أننا سننتقل من البحث عن كيفية صياغة الخبر إلى

---

[1] انظر السّابق: Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit, p 58-103. Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, p 110.

[2] Antoine Compagnon, op. cit, p 51.:

[3] انظر: Annie Kuyumkuyan, *Pour une pragmatique du discours narratif*, éd. Lang. S A. éditions scientifiques européenne, Bern, 2002, p 58.

البحث عن غائية هذه الصياغة من خلال صوت ضمنيّ هو صوت المؤلّف من خلال النصّ الخطاب.

فقد رأينا في القسم السّابق ونحن ندرس نصّ الخبر ينهض به مؤلّف ينزع إلى أن يتجرّد من تاريخيّته، وهو يسرد أحداثاً بطرق يغلب عليها التّخييل، من جهة تركيبها وصياغتها، وإدراك الأشياء فيها. وإذا ما حوّلنا جهة نظرنا إلى هذا النصّ من حيث كونه خطابا، استصفينا منه صورة لمؤلّف يزعم أنّه مجرّد ناقل لما سمعه من أخبار، ولكنّه صانع لنفسه شكلَ العاشق المثال بحسب ما يدعو إليه الدّين الدّاعي إلى أن يكون العشق - إذا كان- في حدود ما ضبطه الكتاب والسنّة، وما نبّهت إليه أقوال المفكّرين والفلاسفة، فنهايات العشّاق المتّقين سعيدة لا محالة. أمّا نهايات العشّاق المارقين عن تعاليم الدّين فسيّئة. وحسبنا دليلين على ذلك هذان الشاهدان: قوام الشاهد الأوّل فتى كان يعشق ابنة عمّ له فزوّجت فلم يبق منه إلاّ خيال. وعندما ساله عمّه عن حاله أنشد شعرا ثمّ تنفّس الصّعداء فإذا هو ميّت: "فقام الشّيخ وقمتُ فانصرفتُ إلى خبائه فإذا جارية بضّة تبكي وتتفجّع. فقال الشيخ: "ما يبكيك؟ فأنشأت تقول:

أَلاَ أبكّي لِصَبٍّ شَفّ مُهْجتَه   طُولُ السِّقَامِ وَأَضْنَى جِسْمَهُ الكَمَدُ

[...] ثمّ انثنت على كمدها وشهقت فإذا هي ميّتة" [1]

أمّا الشاهد الثاني فقوامه قصّة بين فلاّح وامرأته الجميلة التي كانت تحبّه حبّا جمّا. وعندما بلغ أمر المرأة الملك بعث إليها عجوزا من بني إسرائيل فقالت لها ما تصنعين بهذا الذي يعمل بالمسحاة؟ لو كنت عند الملك لكساك الحرير وفرشك الدّيباج، فلمّا وقع الكلام في مسامعها جاء زوجها باللّيل فلم تقدّم له الطّعام ولم تفرش له فراشه، فقال لها: ما هذا الخلق يا هنتاه؟ فقالت هو ما ترى. فقال: أطلّقك؟ قالت: نعم. فطلقها. فتزوجها ذلك الملك. فلمّا زفّت

---

[1] السراج، مصارع العشّاق، ج1، ص 40-41

إليه نظر إليها فعَمي. ومدّ يده إليها فجفت. فرفع نبيّ ذلك العصر خبرهما إلى الله- عزّ وجلّ- فأوحى الله تعالى إليه: أعلمهما أنّي غير غافر لهما. أما علما أنّ بعينيّ ما عملا بصاحب المسحاة.. [1]

هاتان قصّتان عن العشق مختلفتان موضوعا وتركيبا ونهاية، ولكنّهما تتماهيان من جهة أنّ كلتيهما تُشكل بطريقتها صورة لمؤلّف تقيّ وليس للعشق من مسوّغ إلاّ إذا كان مصوغا على النّحو الذي يبيحه الدّين، ويعتنقه هو كما ذكر في مقدّمات كتابه، وصدور أجزائه. فالعاشقان في الشّاهد الأوّل ماتا في الوقت نفسه تقريبا إكراما لهما وكأنّهما بمثابة الشهيدين. أمّا العشق في المثال الثاني فمؤدّ إلى الهلاك. فامرأة الفلاح والملك خسرا الدّنيا والآخرة،أمّا العشيقان في المثال الأوّل فرحلا عن الدّنيا رحلة الأبطال.

هكذا تتشكّل صورة لمؤلّف ورع، ينسج الأخبار نسجا راقيا مفضيا إلى نهايات أصبح القارئ يعلمها مسبقا إذ هي موصولة بأحوال العشّاق وأقوالهم وأفعالهم. فصورة المؤلّف هذه غالبة في أخبار العشّاق جميعها في مصارع العشّاق. ونحن مستعملون مصطلح "مؤلّف" ههنا دون كبير اعتبار لكونه(المؤلف) ناقلا للأخبار عن رواة رصّع بها بدايات هذه الأخبار ترصيعا. فالمعتبر في معنى المؤلّف ههنا إنجاز كتاب تنخرط الأخبار فيه في أنساق تركيبيّة مخصوصة ونهايات مرتوبة، وغايات محدّدة، تشكّلها ذات متعالية على جميع الرّواة. فالخبر الواحد وهو ينتقل من مقام تواصليّ إلى آخر، يكتسي طابعا مغايرا. فقد يكون الخبر الثّاني مثلا، خبر صريعي العشق وقد رواه رواة كثر أوردهم السّرّاج في بداية الخبر بقوله:

"أخبرنا القاضي أبو الحسين أحمد بن علي بن الحسين الثوري قراءة عليه. قال أخبرنا أبو محمد عبيد الله بن محمّد بن عليّ الجرادي الكاتب

---

[1] السراج، مصارع العشّاق، ج1، ص 67-68

قال: أخبرنا أبو بكر بن دريد قال: أخبرنا عبد الرحمان عن عمّد عن يونس قال: [...]

وبقوله في نهايته: "أخبرنا أبو عبد الله الحسين بن محمد بن طاهر الدقّاق قال: حدّثنا الأمير أبو الحسن أحمد بن محمّد بن المكتفي بالله قال: حدّثنا ابن دريد فذكر القصّة.[1] خبرا منقولا، ولكنّ تداوله بين هؤلاء الرّواة يختلف عن تداوله[2] بين السراج والقرّاء في هذا الكتاب من ناحية المقام الذي قيل فيه. فقد يتداول هذا الخبر للتّسلية، أو للتّعجيب، وقد يتداول للتّعجيب بقصد الدّعوة إلى غاية خفيّة هي الدّعوة إلى العشق الخالص لله تعالى.

ونحن إذا نظرنا في أخبار العشّاق جميعها ازددنا يقينا من ملامح "الإيطوس" (Ethos) الذي ينسجه المؤلّف لنفسه في هذا الكتاب.فأخبار العشّاق كثيرة ومتعدّدة ومختلفة الأشكال. ولكن هذه الأخبار وإن بدت لها بدايات ونهايات وتراكيب قصصيّة معيّنة تنتهي بالنّهايات المذكورة، فإنّها أخبار منفتحة لا يكاد الخبر منها ينتهي حتّى ينفتح على خبر آخر ينوّعه أو يكمّله أو يوازيه. وهو ما يضع مفهوم النصّ الجاري اليوم في الدّراسات موضع التساؤل[3]. ويمكن الاستدلال على ذلك بنصوص ثلاثة من مصارع العشّاق. وهي:

---

[1] السراج، مصارع العشّاق، ج1، ص 40-41

[2] ترى آني كيومكويان أنّ النصّ الواحد عندما يتغيّر مقامه التواصليّ يتغيّر معناه وقصده، وهي في ذلك تولي المرسل إليه قيمة كبيرة في إسناد معنى للنصّ. انظر السّابق: Annie Kuyumkuyan, Diction et mention, op. cit, p 47.

[3] للنصّ تعريفات مختلفة بسحب وجهة النّظر التي ينظر بها إليه. ولكن من أهمّ ما يقوم عليه النصّ أن يكون كلاما مكتوبا تكون له بداية ونهاية، وبين هذه وتلك اتّساق في الكلم يحيل بعضها على بعض، وانسجام بين الدّلالات وتوحيد للقصد. وقد وازى جونات النصّ القصصيّ بالقصّة تقوم على منطق قصصيّ معيّن وتصاغ في خطاب مخصوص. انظر "نصّ" في: *A dictioanry of stylistics*, Katie Wales, éd. Longman, London and New York 1989.

النصّ (ن1): البلبل النّاطق

أخبرنا القاضي أبو علي زيد بن أبي حيويه بتنيس سنة خمس وخمسين وأربعمائة بقراءتي عليه قال: أخبرنا أبو محمد الحسن بن عمر بن علي بن زريق الجلباني قال: حدّثنا أبو الفرج محمد ابن سعيد بن عمران قال: حدّثنا أبو بكر أحمد بن عليل بن محمّد المطيري الحافظ قال: حدّثنا سليمان بن عبد الملك قال: حدّثنا مروان بن دوّالة قال: حدّثنا الحارث بن عطيّة عن موسى بن عبيدة عن عطاء في قوله: ولقد همّت به وهمّ بها. قال: كان لها بلبلٌ في قفصٍ، إذا نظر إليها صَفَرَ لها، فلمّا رآها قد دعت يوسُف عليه السّلام، إلى نفسها، ناداه بالعبرانيّة: يا يوسف لا تزنِ، فإنّ الطّيرَ فينا إذا زنى تناثر ريشُه.

السرّاج، مصارع العشّاق، ج1، ص 87

النصّ (ن2): عناية الله بخائفيه

أخبرنا أبو طاهر أحمد بن علي السواق قال: حدّثنا محمد بن أحمد بن فارس قال: حدثنا عبد الله بن إبراهيم الزبيبي قال: حدّثنا محمد بن خلف قال: أخبرني أحمد بن جرب قال: حدثني عبدالله بن محمد قال: حدّثنا أبو عبد الله البلخي:

أنّ شابًا كان في بني اسرائيل لم يُرَ شابٌّ قطّ أحسنَ منه، قال: وكان يبيع القفافَ، قال: فبينا هو ذات يومٍ يطوف بقفافه، إذ خرجت امرأة من دار ملك من ملوك بني اسرائيل، فلمّا رأته رجعت مبادرة فقالت لابنة الملك: يا فلانة، إنّي رأيت شابًا بالباب يبيع القفافَ لم أرَ شابًا قطّ أحسن منه. قالت: أدخليه، فخرجت إليه، فقالت: يا فتى ادخل نشترِ منك، فدخل، فأغلقت الباب دونه ثمّ قالت: ادخل، فدخل فأغلقت بابا آخر دونه.

ثمّ استقبلته بنتُ الملك كاشفةً عن وجهها ونحرها، فقال لها: اشتري، عافاك الله، فقالت: إنّا لم ندْعُك لهذا، إنّما دعوناك لكذا، تعني تراوده عن نفسه، فقال لها: اتّقي الله، قالت له: إنّك إن لم تطاوعني على ما أريدُ أخبرتُ الملكَ أنّك إنّما دخلت عليّ تكابرني على نفسي. قال: فأبى، ووعظها، فأبت، فقال: ضعوا لي وضوءا، فقالت: أعليّ تعلّل؟ يا جارية، ضعي له وضوءا فوق

الجوسق، مكانٌ لا يستطيع أن يفرّ منه، ومن الجوسق إلى الأرض أربعون ذراعا. قال: فلمّا صار في أعلى الجوسق قال: اللهمّ إنّي دُعيت إلى معصيتك وإنّي أختار أن أصبّر نفسي، فألقيها من هذا الجوسق، ولا أركب المعصية، ثمّ قال: بسم الله، وألقى نفسه من أعلى الجوسق فأهبط الله، عزّ وجلّ ملكا من الملائكة، فأخذ بضَبعيه، فوقع قائما على رجليه، فلمّا صار في الأرض قال: اللهمّ إن شئت رزقتني رزقاً يغنيني عن بيع هذه القفاف. قال: فأرسل الله، عزّ وجلّ، إليه جرادا من ذهب فأخذ منه حتّى ملأ ثوبه، فلمّا صار في ثوبه قال: اللهمّ إن كان هذا رزقا رزقتنيه في الدّنيا فبارك لي فيه. قال: فنودي: إنّ هذا الذي أعطيناك جزء من خمسة وعشرين جزءا لصبرك على إلقائك نفسك من هذا الجوسق، قال: فقال: اللهمّ لا حاجة لي في ما يُنقصني ممّا عندك في الآخرة. قال: فرُفع.

(السرّاج، مصارع العشّاق، ج1، ص 139- 140)

النصّ (ن3): زليخا ويوسف

أخبرنا القاضي أبو علي زيد بن أبي حيويه قال: حدّثنا أبو محمد الحسن بن عمر بن علي الجلباني قال: حدّثنا محمّد بن سعيد قال: حدّثنا ابن عليل المطيري قال: حدّثنا ابن الدروقي قال: حدّثنا سلمة بن شبيب قال: حدّثنا إسماعيل بن عبد الكريم عن عبد الصمد بن معقل عن وهب قال:

لمّا خلت زُليخا بيوسف عليه السلام، ارتعد يوسف، فقالت زليخا: من أيّ شيء تُرعَد، إنّما جئتُ بك لتأكل وتشرب وتشتمّ رائحتي، وأشتمّ رائحتك. قال: يا أمة الله، لستِ لي بحرمةٍ. قالت: فمن أيّ شيء تفزع؟ قال: من سيّدي. قالت: السّاعة، إذا نزل من الرّكوب، وأخذتُ بيدي الكأسَ المُذهبَ والإبريق المُفضّض، سقيته شربة من السمّ، وألقيتُ لحمه عن عظمه. قال لها: لا تفعلي، فلستُ ممّن يقتُل الملوكَ، وإنّما أخافُ من إله السّماء. قالت له: فعندي من الذّهب والفضّة والجواهر والعقيق ما أفديك منه. قال: هو لا يقبلُ الرُّشا. قالت: دع عنك هذا، قم اسقِ أرضي. قال: لا أزرعُ أرض غيري. قالت: فارفع رأسك انظر إليّ. قال: أخاف العمى في آخر عمري. قالت:

فمازحني تُرجع إليّ نفسي. قال: يا أمة الله، لستِ لي بحرمةٍ فأمازحَك. قالت: فلا صبر لي عن هذه الذؤابة التي بلغت إلى قدميك، ليتني وسمتها مرّة واحدة. قال: أخشى أن تُخشى من قطران جهنّم، يا هذه، هو ذا الشّيطان يُعينُك على فتنتي، لا تشوّهي بخلقي ذا الحسن الجميل، فأُدعى في الخلق زانيا، وفي الوحوش خائنا، وفي السماء عبداً كفوراً.

قال وهب: ولان من يوسف، عليه السلام، مقدارُ جناح بعوضة، فارتفعت الشهوةُ إلى وجهه، فاستنارت، وكان سرواله معقودا تسع عشرة عقدة، فحلّ أوّل عقدة، وإذا قائلٌ يقول من زاوية البيت: إنّ الله كان عليكم رقيبا، ثمّ حلّ العقدة الثّانية، فإذا قائلٌ يقولُ: ولا تقربوا الفواحش ما ظهر منها وما بطن. فأوحى الله، عزّ وجلّ، إلى جبريل: الحقه، فإنّه المعصوم في ديوان الأنبياء، فانفرج السّقفُ في أقلّ من اللّمح فنزل جبريل، عليه السلام، فضرب صدره ضربة، فخرجت شهوته من أطراف أنامله فنقص منه ولدٌ، فوُلد لكلّ رجل من أولاد يعقوب عليه السلام اثنا عشر ولدا، ما خلا يوسف، عليه السلام، فإنّه وُلد له أحد عشر. فقال: يا ربّ ماذا خبري؟ لم ألحق بإخوتي في الولد، فأوحى الله، عزّ وجلّ، إليه: إنّ الشّهوة التي خرجت من أناملك حاسبناك بها.

وبإسناده قال وهب: لمّا أراد الله بيوسف الخير قامت زُليخا إلى طاقٍ لها فأرخت عليه ستراً، وكان لها في الطّاق صنمٌ من خشبٍ تعيده، فقال لها يوسف، عليه السلام: ماذا صنعتِ؟ قالت: استحييتُ من إلهي أن يراني أصنع الفاحشة. قال: فأنتِ تستحيين من إله من خشب لا يضرُّ ولا ينفعُ ولا يخلق ولا يسمع ولا يبصر، فأنا أستحيي ممّن اكرم مثواي، وأحسن مأواي، واستبقا الباب. قالت زليخا: يا يوسف، بُليتُ منك بخصلتين: ما رأيتُ بشراً أحسن منك، والثّانية زوجي عنّين. فلمّا تزوّجها يوسف، عليه السلام، فأبصر بعينيها حولا قال: يا زُليخا، أو حولاء؟ قالت له: ما علمتَ؟ قال: لا والله. قالت: ما استحللتُ أن أملأ عيني منك.

قال وهب بن منبّه: وكانت زُليخا ممنوعة من الشّقاء، وكانت أجمل من بطشابع صاحبة داود، عليه السلام.

(السرّاج، مصارع العشّاق، ج1، ص ص:165- 166)

إنّ أوّل ما نلاحظه أنّ الأخبار الثلاثة تندرج في الجزء الأوّل من كتاب "مصارع العشّاق". ثمّ إنّنا نلاحظ ثانيا أنّ هذه النّصوص متباعدة من حيث المواقع التي تحتلّها من الكتاب. فـ (ن1) يتنزّل في الصّفحة السّابعة والثّمانين، أمّا (ن2) فتتّسع له صفحتا تسع وثلاثين ومائة وأربعين ومائة. وأمّا (ن3) فقائم في الصّفحتين خمس وستّين ومائة وستّ وستّين ومائة. ومع ذلك فإنّ هذه النّصوص الثّلاثة منفتح بعضها على بعض ومؤدّ الواحد منها إلى الآخر.

والوجه في ذلك فيما نرى أنّ النصّ الأخير في التّرتيب (ن3) هو النصّ الأوّل والأصليّ الذي ينبثق منه (ن1) ويوازيه (ن2). وقوام ذلك أنّ هذا النصّ الأصليّ يشتمل على قصّة يوسف وزليخة امرأة العزيز بحسب ما رُوي في القرآن الكريم في سورة يوسف وبحسب ما جاء في الإسرائيليات ونقلها وهب ابن منبّه. وحقيقة هذه القصّة مراودة المرأة العاشقة يوسف عن نفسه، وما كان من تعفّفه في البداية، ثمّ خضوعه لنزوتها لولا عناية الله بنبيّه. وتنفرج الأحداث على زواج هو كالمكافأة لمن تعفّف وصبر. أمّا (ن1) فهو خبر مختزل لـ (ن3)، وفيه أنّ الحدث المركزيّ الذي تمثّل في خضوع يوسف لإرادة زليخا لولا أن رأى برهان ربّه على الرّغم من أنّ البرهان في ن(1) يختلف تماما عن البرهان في (ن3). وأمّا (ن2) فيشتمل على قصّة بين شابّ من بني إسرائيل وبنت الملك، تركّبت من ثلاثة مقاطع أوّلها نهوض الشّابّ ببيع القفاف، وثانيها دعوته من بنت الملك ومرادوته عن نفسه. أمّا ثالث المقاطع فالتعلّل بالوضوء للهروب من بنت الملك فكانت مكافأته من الله تعالى مضاعفة بنزوله بسلام من قصر بنت الملك ومجازاته بالذّهب تعويضا له عن بيع القفاف "ثمّ قال بسم الله وألقى نفسه من أعلى الجوسق، فأهبط الله –عزّ وجلّ- ملكا من الملائكة، فأخذ بضبعيه، فوقع قائما على رجليه. فلمّا صار في

الأرض قال: اللهمّ إنّك إن شئت رزقتني رزقا يغنيني عن بيع هذه القفاف. قال: فأرسل الله عزّ وجلّ إليه جرادا من ذهب".

فمن البيّن أنّ هذه القصّة الواردة في (ن2) موازية تماما لقصّة يوسف مع زليخة. وقد تأدّى هذا التّوازي بقرائن مختلفة:

-قرينة الشخصيّات في القصّتين من بني اسرائيل

-قرينة التّركيب الحدثي القائم على التحوّل من شدّة امتحان العشق إلى الفرج الذي تتدخّل فيه العناية الالهيّة

-قرينة القصّة العشقيّة تبادر فيها المرأة وتراود بمقتضاها المعشوق الجميل عن نفسه.

هكذا ينبثق (ن1) من (ن3) ليوازيه وينوّعه ويوسّعه. ويتولّد (ن2) من (ن3) ليحاكيه محاكاة كادت تكون كاملة لولا الاختلاف في شكل النّهاية، وإن كانت حقيقتها مماثلة لحقيقة النّهاية في (ن3) من ناحية أنّ كلتا النّهايتين بمثابة المكافأة للمتّقين في العشق.

وبمقتضى ذلك تصبح للنصّ في أخبار العشق حدود مائعة أو هي ما يشبه الحدود. وقد تجاذبت هذه النّصوص- وما أكثر صور التّجاذب في مصارع العشّاق بين القصص كما في أخبار المجانين العشّاق. هذه الهيأة التي اكتسبتها الأخبار في "مصارع العشّاق" إنّما هي موصولة عميق الاتصال بمؤلّف يقصد إلى تركيب حدثيّ يردّده وإن أوهم بتنويعه، وإلى عشق خالص لله يكافأ عليه العاشق. وهذه الصّور الإيطوسيّة التي للمؤلّف، تتدعّم بما ورد في النّصوص الثّلاثة بقرائن هي من قبيل "العلامات الباتوسيّة التي تثير القارئ وتخوّفه وترهّبه وترغّبه عن الشّيء وفيه. وهو ما يعتبر في الظاهر من التفاصيل ولكن له قيمة عُظمى في تشكيل صورة المتكلّم، وصورة المخاطب في الوقت نفسه: "ولان من يوسف عليه السلام مقدار جناح بعوضة، فارتفعت الشهوة إلى وجهه، فاستنارت، وكان سرواله معقودا تسع عشرة عقدة فحلّ أوّل عقدة، وإذا قائل يقول "ولاتقربوا الفواحش [...] فولد لكلّ رجل من أولاد يعقوب عليه السلام اثني عشر ولدا ما خلا يوسف عليه السلام

فإنّه ولد له أحد عشر فقال ربّي ما خبري؟ لم ألحق بإخوتي في الولد فأوحى الله عزّ وجلّ إليه: "قال فنودي إنّ هذا الذي أعطيناك جزء من خمسة وعشرين جزءا لصبرك على إلقائك نفسك من هذا الجوسق. قال: فقال اللهم لا حاجة لي في ما ينقصني ممّا لي عندك في الآخرة. قال: فرُفع...

وفي (ن1) "فإنّ الطّير فينا إذا زنى تناثر ريشه". فقرينة محاسبة يوسف على مقدار جناح بعوضة من الشّهوة بحرمانه من الولد الثاني عشر، مثير للعاطفة، وصورة الطّائر الزاني وقد تناثر ريشه مزعجة، والمكافأة في (ن2) مرغّبة في التّقوى لأنّ جزاء الله للمتّقين لا يقدّر.

إنّ هذه الصّورة التي تشكّل المؤلّف بها وفيها من خلال الأخبار، إن بالطّريقة التي ركّبت بها أحداث العشق وما انتهى إليه من نهايات، وإن بطريقة تشكيل المقاصد القيميّة من خلال ذلك، هي التي ستنبثق منها صورة للمؤلّف المنجز لأعمال مضمّنة في القول تندرج في هذه الحكايات. وحسبنا هذه الأمثلة من النّصوص الثّلاثة المذكورة أعلاه:

-ن1: قال البلبل مخاطبا يوسف وقد همّت به امرأة العزيز وهمّ بها: "يايوسف لا تزنِ، فإنّ الطّير إذا زنى تناثر ريشه"

-ن2: قال الشّابّ الجميل من بني اسرائيل لابنى الملك التي راودته عن نفسه: "اتّقي الله".

-ن3: قال يوسف لامرأة العزيز وهي تراوده عن نفسه: "ياهذه هو ذا الشّيطان يعينك على فتنتي، لا تشوّهي بخلقك ذا الحسن الجميل فأدعى في الخلق زاينا، وفي الوحوش خائنا، وفي السّماء عبدا كفورا".

تتّفق هذه الشّواهد الثّلاثة في كونها قيلت في لحظة يكاد العشق الجسديّ أن يتحقّق. وفيها يدعو المخلص لله الطّرف الآخر إلى خوف الله في العشق بعمل متضمّن في القول هو النّهي في (ن1) والأمر الذي يفيد النّهي في (ن2) والنّهي في (ن3). وليست هذه الأعمال المضمّنة في القول الدّاخليّة المتشابهة إلاّ قناعا لعمل مضمّن في القول مبطّن وغير مباشر هو ما ينجزه المؤلّف ليتوجّه به إلى مخاطب أكبر هو المسلم العاشق.

فمن خلال هذه الأعمال الجزئية المضمّنة في القول والمتواترة في جلّ الأخبار، يستصفي القارئ صورة للمؤلّف داعيا ناصحاً العاشق أن يكون عشقه خالصاً لله، كما يستصفي صوت هذا المؤلّف من خلال وجهة النّظر لهذا العشق. وهي وجهة تستنبط استنباطا من خلال هذه الأعمال القائمة في النصّ.[1]

وما نخلص به من هذا البحث أنّ النّظر في مسألة المؤلّف في أخبار العشق اقتضى أن نخلّص هذا المصطلح ممّا لحقه من معان تاريخيّة جعلت القدامى والمعاصرين يستخدمونه لتفسير النصّ، كما اقتضى إحياء هذا المؤلّف بعد أن قتلته البنيويّة دونما رجوع إلى الوضع القديم الذي كان عليه. وبهذا المفهوم قرأنا أخبار العشق فاستخلصنا أنّ المؤلّف ينزع إلى التجرّد في أخبار كانت الصّنعة فيها غالبة على التّوثيق البسيط، والتّعالي مستولٍ على ما هو من قبيل المألوف لاسيّما أنّ الأمر يتعلّق بموضوع موسوم بالتطرّف والمبالغة. ولكن هذه الصّورة المجرّدة للمؤلّف هي نفسها الصّورة التي انبثقت منها صورة للمؤلّف المستصفى من نصوص الأخبار وهي متداولة بين متخاطبين يقصد القائل فيهم إلى إنجاز مناويل للقصص تحمل قيما ورؤى بها يتشكّل مؤلّف عاشق يدعو إلى عشق معدول به عن جهة الجسد إلى جهة الله تعالى. ولعلّ سلطان هذا المؤلّف النصّيّ هو الذي حوّل نصّ خبر العشق من نصّ فرديّ منغلق على نفسه إلى نصّ منفتح على نصوص أخرى، توازيه، تشرحه، أو تنوّعه.

وبناء على هذا جميعه نقول إنّ المؤلّف في أخبار العشق ليس مجرّد مصنّف يجمع الأخبار وينتقي منها ما يروق ويوزّعها في كتاب بالاعتماد على أسانيد تصحّ تارة وتبطل أخرى، وليس هو مجرّد ناقد ومبدع لهذا الخبر أو ذاك، وإنّما هو مؤلّف بالمعنى الإنجازيّ الذي يبتدع الأخبار ينقلها بأجزائها في مقام للقول والمعنى والقصد معيّنٍ هو مقام المؤلّف.

[1] انظر: Susan Sniader Lanser, *The narrative act, Point of view in prose fiction*, Ed. Princeton, New Jersey, 1981, pp 81,82, 83, 119.

المتكلّم في خبر جميلة من كتاب الأغاني[1]

أحمد السماوي
كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس

الخبر شكلٌ أساسيٌّ من أشكال القصّ العربيّ القديم. وقد اشتهر كتاب **الأغاني** لأبي الفرج الأصفهانيّ من بين كتب الأخبار بأنّ له شكلا من الترابط مختلطاً جمع فيه صاحبه بين البعد التاريخيّ والبعد الغرضيّ[2]. وفي خبر جميلة[3] تجسيدٌ لهذا البعد المختلط. فهو يرد في إطار الإخبار عن الشعراء والمغنّين السابقين واللاحقين. فلا هو يأتي في سياق ترتيب تاريخيّ واضح ولا هو يخضع لانتماء غرضيّ حصريّ.

وهذا الذي يهمّ الأخبار من حيث بعداها التاريخيّ والغرضيّ يخصّ سياق "خبر جميلة" المقاليّ. فهو لا يهتمّ بترجمة جميلة المغنّية ولا بالأصوات التي غنّت ولا بأثرها في الغناء فقط، بل يُعنى بما يحُفّ الأصوات المغنّاة من مناسبة قيلت فيها. فإذا بالخبر

---

[1] «المتكلّم في خبر جميلة من كتاب الأغاني»، ضمن ملتقى "المتكلّم في السرد العربيّ القديم" المنعقد يومي 19-20 فيفري 2009 في إطار وحدة الدراسات السرديّة بكلّيّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة. انظر الوثيقة رقم: 23 (في ملحق التّقارير).

[2] محمّد القاضي، **الخبر في الأدب العربيّ**، دراسة في السرديّة العربيّة، تونس، منشورات كلّيّة الآداب بمنّوبة، 1998، ص ص 420–433.

[3] أبو الفرج الأصفهانيّ، ذكر جميلة وأخبارها، ضمن المجلّد الثامن من كتاب **الأغاني**، بيروت، دار الثقافة، [د.ت.]، ص ص 188–234. وجميلة هي مولاة بني سليم. وقد غلب عليها ولاء زوجها فقيل إنّها مولاة للأنصار. هي أصلٌ من أصول الغناء. أخذ عنها جمهرةٌ من مشاهير المغنّين منهم معبد وحبابة والشمّاسيّتان... وهي مجايلة لكثيّر عزّة ولعمر بن أبي ربيعة.

يتصادى مع أخبار أخرى في الكتاب[1]. وإذا بالقارئ يضيف إلى معشوقات عمر بن أبي ربيعة معشوقة أخرى[2].

ومثل هذا الشكل من التأليف يقتضي النظر في صيغة الكلام في باب "ذكر جميلة وأخبارها" ليُعرَف من خلال هذه الصيغة أشكالُ سوْق الأخبار وهويّةُ رواتها والغايةُ من عرضها، وقبل هذا وذاك مبرّرات اختيارها. وهو ما نبغي التطرّق إليه في هذا البحث مركّزين الاهتمامَ على طبيعة المتكلّم[3] في هذا الخبر.

ليس النظر في صيغة الكلام بمحتاج إلى تناول الباب كلّه بالدرس وإنّما تكفي عيّناتٌ منه لتُستفاد منها الكيفيّة التي بها يُعرَف المتكلّم وطرائقُه في تصريف القول والتحكّم فيه.

وهذه الأخبار ثلاثة هي "حديث بثينة لها [جميلة] عن عفّة جميل"[4] والقسم الثاني من "حجّت ومعها الشعراء والمغنّون والمغنّيات"[5]. وثالث الأخبار هو "جمعت الناس في دارها وقصّت عليهم رؤياها"[6]. وسيرد بعد هذا البحث ملحقٌ بهذه الأخبار الثلاثة جميعاً.

---

[1] انظر على سبيل المثال: نعي جميل وحزن بثينة عليه، المجلّد الثامن من **الأغاني**، م.م.، ص ص 153-155.

[2] ذكر محمّد القاضي جرداً بأسماء النساء اللاتي كنّ عشيقات لعمر بن أبي ربيعة، ولم يعرض لاسم سبيعة من ولد عبد الرحمن بن أبي بكرة الوارد ذكرها في خبر جميلة، **الأغاني**، ج 8، ص 222. انظر محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربيّ، م.م.، ص 426.

[3] نعني بالمتكلم هنا من يسمّيه جونات (Genette) الراوي في القَصَص. ويتميّز المتكلّم أو الراوي من المؤلّف أو ممن يسمّيه ديكرو (Ducrot) الذات المتكلّمة التجريبيّة على اعتبار أنّ المتكلم ذاتٌ خِطابيّة. انظر Oswald Ducrot, Le Dire et le Dit, Paris, Les Editions de Minuit, 1984, p.207.

[4] سمعت بثينة هاتفاً يترنّم بشعر جميل ثلاثاً. وفي كلّ مرّة تكذّب صواحباتُها أنّهنّ سمعن شيئاً ممّا سمعته. وفي المرّة الثالثة أجابها الهاتف وأخبرها أنّ جميلاً قضى نحبه فوقع الخبر منها موقعاً أليماً. انظر ذكر جميلة وأخبارها، **الأغاني**، م.م.، ص ص 203-205.

[5] حزن إبراهيم لوفاة جميلة لأنّه لم يستطع حذق صوت غنّته. ولمّا كان في مجلس سياط يوماً أسعفه حظّه بالعثور على شيخ يعرف الصوت وحكايته. وإذا هي حكاية سبيعة العراقيّة التي عشقها عمر بن أبي ربيعة عند حجّها في عامها الأوّل وقال فيها شعراً غنّته جميلة وعلّمته جارية له كانت رسولَه إلى سبيعة. ولمّا حان أوان الحجّ التالي قدمت سبيعة إلى المدينة وبالذات إلى بيت جميلة حيث كان عمر بانتظارها. انظر القسم الثاني من "حجّت ومعها الشعراء والمغنّون والمغنّيات"، ضمن ذكر جميلة وأخبارها، م.ن.، ص ص 221–224.

[6] دعت جميلة كلّ من يمرّ ببيتها إلى مجلسها فأطعمت الحضور الذين اكتظّت بهم سُفْلُ الدار وعُلْوُها وأشربتهم. ثمّ دعتهم إلى الإنصات لما أرّقها من رؤيا أقنعتها بالعدول نهائيّاً عن الغناء. فتدخّل الجمع

مبرّرات الاختيار

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذه الأخبار الثلاثة اتّفاقها على انتفاء سلسلة الإسناد الطويلة التي دأبت أخبارٌ أخرى كثيرةٌ على توخّيها. فالأوّل يُنسَب فيه الكلام فوراً إلى جميلة: «وقالت جميلة: «حدّثتني بثينة [...] قالت...»[1]. ويذكّر الخبر الثاني بإسحاق باعتباره أصل السلسلة الوارد ذكرُها في القسم الأوّل من "حجّت ومعها الشعراء والمغنّون والمغنّيات": «وحدّثتني عمّتي – [...]- قالت...»[2]. أمّا الخبر الثالث فيُنسَب إلى نكرة: «أخبرني من يفهم الغناء قال...»[3].

وثاني ما يلفت الانتباه اتّفاق النصّيْن الأوّل والثالث في انبنائهما على رؤيا. لكنّ رؤيا بثينة في النّصّ الأوّل ضمنيّةٌ إذ هي من قبيل أضغاث الأحلام ورؤيا جميلة في النّصّ الثالث حقيقيّةٌ.

أمّا آخر ما يسترعي الانتباه في هذه العيّنات فبنية الخبر القائمةُ على نسق واحد. فقد جاءت الأخبار مبنيّةً بناء تضمّن وإن كان أمر هذا النسق في الثالث أقلّ وضوحاً. فقد حمل الأوّل قصّة مؤطّرةً واحدة وحمل الثاني قِصَصاً عديدةً هي قصّة إسحاق فقصّة العمّة فقصّة الأب فقصّة الشيخ لتعود الأمور من جديد فتنغلق بتسليم الشيخ للأب الكلمة. فتأخذها منه العمّة لتسلّمها إلى إسحاق أخيراً.

إنّ ضمور الإسناد أو انتفاءه، من ناحية وبنية الخبر، من ناحية أخرى، يستدعيان من القارئ تبيّن صلتهما بصيغة الكلام في العيّنة المختارة.

بالتأييد والنقض. ثمّ انبرى شيخٌ فألقى خطبة أقنعت الجمهور وجميلة بفضل الغناء وبفساد القول بتركه. وخُتِم المجلس بصوت غنّته جميلة فأطربت. انظر "جمعت الناس في دارها وقصّت عليهم رؤياها"، ضمن **الأغاني**، م.ن.، ص ص 224-226.

[1] حديث بثينة لها عن عفّة جميل، **الأغاني**، م.م.، ص 203.

[2] م.ن.، ص 221.

[3] م.ن.، ص 224.

الإسناد وبنية الخبر

إنّ ضمور الإسناد قد لا يعني استهانةً به خاصةً متى علمنا أنّه ممارسةٌ محافَظٌ عليها على امتداد الكتاب كلّه. لكنّ رغبةً في عدم التكرار قد تكون هي السببَ في تقليصه ما أمكن. وقد يتحوّل البحث في مدى الوثوق من نزاهة سلسلة الإسناد إلى تقويم المصدر الأساس للخبر. ويكفي أن تُثمّن أخلاق القائل حتّى يكون ذلك كافياً للاطمئنان إلى الأخذ عنه: «حدّثتني بثينة –وكانت صدوقة اللسان جميلة الوجه حسنة البيان عفيفة البطن والفرج قالت...»[1]. أمّا نسبة الإسناد إلى لا أحد بعينه (من يفهم الغناء مثلا) فدليلٌ على خضوع لسنّة في التدوين أكثر ممّا هو دليل تحقيق (Véridiction). فقد لا يعنّي الراوي نفسه بالتثبّت من سلسلة إسناده وإنّما يشير في نوع من الاستهانة إلى السند للتنبيه على أنّ همّه ليس ما قبل الخبر بل الخبرُ نفسُه:«أخبرني من يفهم الغناء قال: بلغني...»[2].

ولا نخال بنية الخبر تقتصر على طابع التضمين وإن كان أهمّ ما فيها. فنسبة الأخبار الثلاثة إلى راوٍ بعينه ينهض بقصّها يجعلها جميعاً خاضعةً لبنية التضمّن. فحتّى الخبر الثالث المنسوبُ إلى من يفهم الغناء والذي لا تُحال فيه الكلمة إلى من عداه من الرواة يقوم هو أيضاً على بنية تضمّن. فمن يفهم الغناء أعطاه الراوي من خارج الحكاية لسانُ حال أبي الفرج الأصبهانيّ الكلمة. وبذلك أصبح راوياً من داخل الحكاية. وإذا كان الراوي الأوّلُ غير مندرج في الحكاية فكذا شأن الراوي الثاني إذ قال:« بلغني». وهو ما يفيد أنّه راوٍ من داخل الحكاية غير مندرج فيها. أمّا في خبر بثينة فبثينة راويةٌ من درجة ثالثة لأنّ الراوي من الدرجة الأولى هو من سمح لجميلة بالكلام. وهي بدورها قد تخلّت عنه لبثينة. وبذلك أمست بثينة التي تروي حكايتها بضمير المتكلّم راويةً من الدرجة الثالثة مندرجة في الحكاية. وخبرُ إبراهيم مع جميلة، ذاك الذي يسوقه ابنه إسحاق أكثرُ تعقيداً لأنّ الرواة فيه، فضلا عن الراوي

---

[1] م.ن.، ص 203.
[2] م.ن.، ص 224.

من خارج الحكاية، أربعةٌ آخرون هم إسحاق والعمّة وإبراهيم والشيخ. ومثلما استعادت جميلة ومِن بعدها الراوي من خارج الحكاية الكلمة تصريحاً في خبر بثينة، فعل ذلك رواة خبر إبراهيم. فقد تمّت استعادة الكلمة بالترتيب. فبعد الشيخ تكلّم الأب فالعمّة فإسحاق فالراوي من خارج الحكاية الذي يقول: «ولابن سريج في هذا الشعر لحنٌ...»[1]. وبذلك ينطبق على هذين الخبريْن مفهوم القصّتيْن المؤطّرتيْن.

ولعلّ النظر في حديث الشيخ نفسِه أن يكشف هو أيضاً قصّة مؤطّرةً أخرى هي حكاية عمر ابن أبي ربيعة مع سبيعة العراقيّة إحدى عشيقاته.

وهكذا تأتي هذه الأخبار الثلاثة لتكشف طبيعة التعقيد في البناء القصصيّ للخبر. فهو قد يكون بسيطاً شأن الخبر الثالث الذي قصّ فيه من يفهم الغناء رؤيا جميلة. وقد يتعقّد بعض الشيء فيرد قصّة مؤطّرةً واحدةً شأن خبر بثينة. وقد يرد مركّباً تتعدّد فيه القِصَص في القِصَص (Métarécits) من دون أن يفلت خيط السّرد عن الباثّ الراوي الأوّليّ من خارج الحكاية. فما عسى أن ينجرّ عن هذا التركيب في البناء؟

تعدّد الرواة

يعني التركيب في بنية الخبر وجوباً تعدّداً في الرواة. فإيكال الراوي من خارج الحكاية وغير المندرج فيها الكلمة إلى راوٍ من داخل الحكاية مندرج فيها منح هذا الراوي حرّيّة التصرّف في العمليّة السرديّة. فعندما تتكلّم بثينة تفسح المجال لشخصيّات أخرى غيرها كي تتكلّم: «فقال صواحباتي: أصابك يا بثينة طائفٌ من الشيطان؟»[2]. والعمّة في خبر إبراهيم مع جميلة، إذ يمنحها ابن أخيها الكلمة تجتهد في تصريفها على نحوٍ يسمح لها بأن تقصّ حكايتها هي مع إبراهيم أخيها وحكايتَه هو مع الشيخ في بيت سياط وحكايةَ الشيخ يروي حكاية عمر بن أبي ربيعة وسبيعة العراقيّة.

---

[1] **الأغاني**، م.م.، ص 224.
[2] م.ن.، ص 204.

وأن يتعدّد الرواة هذا التعدّد داخل الخبر الواحد فذاك يعني أنّ المتكلّم أصلَ الملفوظ هو الذي إليه يعود عمل التلفّظ. ومن عمل التلفّظ هذا يتحدّد المتكلّم إليه والعناصرُ المكوّنة لمقام التلفّظ زماناً ومكاناً وما هو خارج هذا المقام. وعمليّة التحديد هذه هي التي يدعوها كوليولي (CULIOLI) وسماً[1].

ولا يقتصر الأمر، في هذا المجال، على الراوي فقط بل ينسحب أيضاً على الشخصيّات التي لا تنهض في قصّة في القصّة بالسرد وإنّما يُحدّ دورُها بالتدخّل في إطار التبادل الخِطابيّ ليس إلاّ. وفي هذه الحال يرد خطابٌ مباشر يسمع فيه المرويّ له قول الشخصيّة أو خطابٌ مسردٌ يترجم فيه الراوي أقوال الشخصيّة إلى عمل فتقلّ أمانتُه في النقل. فكلام الشيخ في بيت جميلة يعقّب به على رؤياها هو من قبيل الخطاب المباشر. فالراوي الذي يفهم الغناء، إذ يفسَح المجال لهذا الشيخ كي يتكلّم، يحجم عن الكلام ويكتفي بذكر ما يقوله الشيخ. فأصل التلفّظ في الخطاب هو الشيخ والمسؤوليّة في التلفّظ تعود إليه وحده. وفي هذه الحال ثمّة ما يسمّيه رنيه ريفارا (René Rivara) قطيعةً تلفّظيّةً (Rupture énonciative). وهي التي تتجسّد طباعيّاً بالنقطتيْن والمزدوجيْن يُفتحان ليُغلقا[2].

وفي هذه الحال، يتحوّل السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم أو من الراوي الغفل (Narrateur anonyme) إلى الراوي السيرذاتيّ (Narrateur autobiographique)[3]. وينتفي فيه التعدّد الصوتيّ في معناه الضيّق الذي يميّزه من التعدّد الصوتيّ الواسع لدى باختين[4]. وهذه الممارسة تكاد تكون قارّةً في الأخبار.

---

[1] انظر تفصيل قول لدى:
RENE RIVARA, *La Langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 58.

[2] يقول ريفارا: «يسمح المزدوجان للكتّاب باستعمال الكلمة "من دون تحمّل مسؤوليّتها". فوظيفيّتها هي، فعلا، إدخال متلفظ آخر في النصّ، يكون متخيّلا في هذه الحالة، ويتحمّل مسؤوليّة الملفوظ أو مقطع منه يعزله المزدوجان». انظر: RENE RIVARA, *La Langue du récit, op. cit.*, p. 100.

[3] الراوي السيرذاتيّ هو ذاك المستعمِل ضميرَ المتكلّم. وهو ما يجعل سرده من قبيلِ الشخصيّ.

[4] «ليس ثمّة تعدّدٌ صوتيٌّ في الملفوظ ذي الاستشهاد والذي يشتمل على قطيعة تلفظيّة ويفصل بين الأصوات». انظر: RENE RIVARA, *La Langue du récit, op. cit.*, p. 114.

فكثيراً ما يرد الخطاب فيها مباشراً. لكنّ هذا الخطاب المباشر الذي يُعرَف من تبدّل الضمير كثيراً ما يسهو فيه الراوي من الدرجة السابقة عن أنّه قد سلّم الكلمة بعدُ للشخصيّة التي أصبحت في قصّته المؤطّرة راويةً. لذلك كثيراً ما تظهر خارقاتٌ سرديّةٌ (Métalepses) تتداخل فيها مستوياتُ السّرد. فيُستبعَد ضميرُ المتكلّم المفترَضُ وجودُه ليحلّ محلّه ضميرُ الغائب. فمن بين أربع المرّات التي استُعمِل فيها ضمير الغائب في غير محلّه حضرت في المرّة الثالثة منها ياء المتكلّم "لي"، وهي المرّة الوحيدة التي حافظت فيها القائلة على ضمير المتكلّم: «فقالت [عمّتي]: أتظنّ أنّ الله يحيي لكَ ميّتاً!»؛ قالت: «فما تعليقُك قلبَك بما لا يُعطاه إلاّ نبيّ»؛ «وقال لي: فرّجتِ عنّي ما كنتُ فيه من الكرب»؛ «.. قالت عمّتي: فقالت لإبراهيم: وما الصوت؟»[1].

ماذا يعني مثل هذا السهو بل مثل هذا الخلط الذي يتجلّى في مستوى الخطاب الإسناديّ؟ هل هو تراجعٌ من المتكلّم عن تفويضه الكلامَ إلى العمّة؟

يبدو أنّ السبب في ذلك عنصران. أوّلُهما رغبةُ الراوي عن الامّحاء وتذكيرُه قارئه دوماً بحضوره. وهو ما يعني تشويشه المقروئيّةَ. وثانيهما حيرتُه بين الحفاظ على جانب كبير من حياده المستفاد من تفويضه الكلامَ إلى الآخر وبين تحمّله هو مسؤوليّة التلفّظ ما دام يذكّر بوجوده باستمرار.

وعندما ينتفي الخطاب المباشر لا نعثر على الخطاب غير المباشر الكلاسيكيّ[2] إلاّ لماماً في حين يكثر الخطاب المسرّد. ونجد ذلك في خبر إبراهيم الذي يسوقه ابنه. فقد ورد على لسان العمّة قولُها: «فسألتُه عن السبب فأمسك، فألححتُ عليه فانتهرني [...]، فتبعني وترضّاني»[3]. وجاء على لسان الشيخ راوي حكاية سبيعة: «فسألها أن تغنّي بهذا الشعر»[4].

---

[1] **الأغاني**، م.م.، ص 221.
[2] لا يمسّ التعدّد الصوتيّ في الخطاب غير المباشر الكلاسيكيّ إلاّ أماراتِ الزمن. انظر تفصيل ذلك لدى: RENE RIVARA, *La Langue du récit, op. cit.*, p. 114.
[3] **الأغاني**، م.م.، ص 221.
[4] م.ن.، ص 222.

وهكذا ينهض الخطاب المسرّد بوظيفة الإيجاز. وهو ما يتطلّبه منه الخبر فعلاً، بوصفه من الأشكال الوجيزة. فالاستعاضة عن الخطاب المباشر بالمسرّد إن هي إلاّ تحوّلٌ في العمل القوليّ[1]. فمن الأقوال الإنجازيّة[2] يقع الانتقال إلى الأقوال الوصفيّة[3]. ومن إبداء وجهة النظر المنوط بالمتلفّظ[4] إلى مجرّد الكلام الموكول إلى الراوي. وهو ما يعني أنّه، في حال الخطاب المسرّد «لا يُنقَل إلاّ المحتوى القوليّ للملفوظ أي تقريباً محتواه القضويّ[5] (ذو القيمة الوصفيّة الخالصة) لا العملُ اللغويُّ (من قبيل طلبِ الخبر والبحثِ وغيرهما) المرتبطُ بهذا المحتوى»[6].

ومن شأن اختلاف الأعمال القوليّة ووظائفها أن يدعونا إلى النظر في من ينهض بها في النصوص.

بين المتكلّم والمتلفّظ

إنّ ضبط الصيغة التي يرد عليها التلفّظ في الأخبار الثلاثة المختارة يستدعي منّا التنبيه على الطابع المرجعيّ للمتكلّمين المختلفين. صحيحٌ أنّ ثمّة شيخيْن مجهوليْ الهويّة في خبر كلّ من إبراهيم أبي إسحاق ورؤيا جميلة. وصحيحٌ أنّ راوي هذا الخبر الأخير هو

---

[1] من عناصر العمل القوليّ هو أن نقول شيئاً مّا. انظر آنّ روبول وجاك موشلار، التداوليّة اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمّد الشيبانيّ، بيروت، المنظمة العربيّة للترجمة، [د.ت.]، ص 267.

[2] القول الإنجازيّ لا يصف شيئاً. وهو ليس من باب الاستفهام والأمر والنهي. ولا يُحكَم عليه بمعيار الصدق والكذب بل هو قول متى توافرت شروط وملابساتٌ معيّنةٌ تغيّرت حالة الأشياء في الكون. وهو يناسب بعض صيغ العقود في العربيّة من قبيل "بعتك". فهو، إذاً، من قبيل الإنشاء الإيقاعيّ لا الإنشاء الطلبيّ. م.ن.، ص 272.

[3] القول الوصفيّ يصف حالة الأشياء في الكون التي تسبق التلفّظ، ولا يرتهن وجود هذه الحالة بالتلفّظ. ويمكن إجراء مقياس الصدق والكذب عليه من قبيل "زيدٌ يجري". وهذا لا ينفي أن يكون القول الوصفيّ إنجازيّاً. فقد يعني "زيدٌ يجري" إثباتاً كما قد يعني تعجّباً... م.ن.، ص 273.

[4] المتلفظ، لدى ديكرو، هو الكائن الذي يُفتَرَض فيه التعبير عن نفسه من خلال التلفّظ من دون أن يُنسَب إليه مفرداتٌ محدّدة. فإذا ما "تحدّث" ففي معنى أنّ التلفظ تعبيرٌ عن وجهة نظره ومواقفه ووضعه لا عن أقواله بالمعنى المادّيّ للكلمة. انظر OSWALD DUCROT, LE DIRE ET LE DIT, OP. CIT., p.204.

[5] المحتوى القضويّ: اقترح جون سيرل التمييز بين المحتوى القضويّ لقول مّا وبين قوّته المضمّنة في القول. هو، إذاً، عنصرٌ من البنية الدلاليّة للعمل المضمّن في القول يتركب من الحملَ والإحالة. ففي قول من قبيل: «أعدك بأنّي سأزورك» يُعتبَر لفظ "أعدك" واسماً للقوّة المضمّنة في القول. أمّا «سأزورك» فهو واسْم المحتوى القضويّ. آنّ روبول وجاك موشلار، التداوليّة اليوم، م.م.، ص 273.

[6] RENE RIVARA, *La Langue du récit, op. cit.*, note 1, p. 99.

من يفهم الغناء. وهو بذلك لا يقلّ عن الشيخيْن جهلا بهويّته. لكنّ معظم المتلفّظين الناقلين والمنقولين على حدّ سواء شخصيّاتٌ مرجعيّة من قبيل بثينة وجميلة وإسحاق وأبيه إبراهيم. ولئن لم يغيّر الطابع المرجعيّ هذا من كيفيّة تناقل الخبر فإنّ أهمّيّة الملاحظة تتأتّى من هيمنة السّرد بضمير المتكلّم. فكلٌّ من بثينة والعمّة والفاهم في الغناء يتوخّون السّرد الشخصيّ أو السيرذاتيّ. وهو ما يعزّز مفهوم الذاتيّة التلفّظيّة ويسمح بتبيّن مدى التمييز بين متكلّم ومتلفّظ كما في لسانيّات كوليولي[1].

ولعلّ أوضح ما يتجلّى عليه الفرق بين الكائنيْن الخِطابيّيْن المتكلّمِ والمتلفّظ هو في ما تقوم به بثينة من تقويم لعلاقتها بجميل، وقد فصلت بينها الآن وبين لقائها بجميل فسحة في الزمان طويلة: «واللّه ما أرادني جميلٌ رحمة اللّه عليه بريبة قطّ ولا حدّثتُ أنا نفسي بذلك منه»[2].

إنّ هذا التقويم هو من مشمولات المتلفّظ يعبّر عنه المتكلّم. فالذي حكم على العلاقة بالطهر هو ليس بثينة الراويةَ أو المتكلّمة بل بثينةُ المتلفّظة. وهذا المتلفّظ هو ما يسمّيه جونات (Genette) مركز المنظور ويسمّيه النقد الأمريكيّ ذات الوعي[3]. والعمّة، إذ تقصّ على إسحاق ابن أخيها خبر أبيه مع جميلة، إنّما تنهض بدور المتلفّظ نفسه. فعندما تصف أخاها تقول: «فانصرف وهو كئيبٌ حزينٌ مغموم لم يطعم ولم يقبل علينا بوجهه كما كان يفعل»[4]. إنّ ما رأته العمّة من كآبة وحزن وغمّ هو ممّا

---

[1] في لسانيّات كوليولي تمييزٌ أساسيٌّ بين متلفّظ ومتكلّم. وأحد معاني المتكلّم (القائل) هو أنّه كائنٌ بشريّ مخصوص من لحم ودم. وهو يتميّز دوما من كائن آخر بحكم أنّ له الكلمة في لحظة مّا. أمّا المتلفظ فيعيّن كائناً مجرّداً ينشئه متكلّمٌ يتمتّع بخصيصة أساسيّة هي أنّه معْلَمٌ أصلٌ. ولكنّه يُحَدّ أيضاً بعلاقته بنمط الملفوظ الذي ينشئه. انظر: RENE RIVARA, *La Langue du récit*, *op. cit.*, p. 63.
وقد ميّز أوسوالد ديكرو أيضاً بين من يسمّيه "الذات المتكلّمة" (SUJET PARLANT) وهي الذات في التاريخ والذاتين الخِطابيّتيْن "المتكلم" (LOCUTEUR) وهو المسؤول عن فعل القول في الخطاب و"المتلفظ" (ÉNONCIATEUR) وهو المسؤول عن وجهة النظر. انظر:
OSWALD DUCROT, LE DIRE ET LE DIT, PARIS, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1984, PP 199-200.

[2] **الأغاني**، م.م.، ص 203.

[3] OSWALD DUCROT, *Le Dire et le Dit*, *op. cit.*, p. 209.

[4] **الأغاني**، م.م.، ص 221.

شاركت فيه أخاها أحاسيسه. وهو منها تلفّظٌ. أمّا تعبيرها عن هذا الإحساس فهو لحظة التكلّم.

وإذ اتّضح في السّرد بضمير الأنا الميز بين المتكلّم يعبّر والمتلفّظ يرى ويحكم، فإنّ الراوي الغفل، إذ يقدّم الشيخ الذي سيُحكّم في رؤيا جميلة، يحضر متلفّظاً أكثر من حضوره متكلّماً لأنّه يبدي وجهة نظره في الشيخ ترغيباً منه في الإقناع بصواب رأيه: «وقال شيخٌ منهم ذو سنّ وعلم وفقه وتجربة...»[1]. ومن شأن هذا التقويم حفز همّة الحضور إلى الإنصات. وقد لا يكتفي الراوي بذلك بل يمنح الشيخ في مفتتح خطبته فرصة نهي الناس عن اللغو كما لو كان إمامَ جمعة: «فاستمعوا لقولي وأنصتوا ولا تشغبوا إلى وقت انقضاء كلامي»[2]. وبذلك يأتي العمل المضمّن في القول أمراً ونهياً في خطبة الشيخ ليدعم وجهة نظر الراوي. فيكون للقول تأثيره يشترك في ذلك الراوي الغفل والشخصيّة كلاهما.

وعندما نتبيّن استراتيجيّة الراوي الغفل هذا في قصّ رؤيا جميلة يتّضح لنا أنّه لم يكن محايداً في نقله وقائعَ ما جرى. فقد اكتفى بالتعريج سريعاً على قرار جميلة بالكفّ عن الغناء تأييداً ورفضاً. لكنّه تبسّط في القول عندما تعلّق الأمر بالإقناع. فقد أورد خطبة الشيخ كاملةً. وأضاف إليها، إلى جانب تصديق الجمهور ورضا جميلة بوجهة نظره، مزيداً من الحجج وأمراً وقسَماً واستفهاماً وإثباتاً ونفياً[3].

مثل هذا المسار الذي اتّخذه عرض الراوي الواقعة يدلّ على أنّه، متكلّماً، قد تحوّل إلى متلفّظ ينتصر للغناء ويُعلي من شأنه. ووجهة النظر الإيديولوجيّة هذه، لئن كانت ضمنيّةً، فقد كان خطاب الراوي كفيلا بالإعلان عنها. ومن ثمّ، فقد أضحى المتلفّظ الصامت، عبر أقوال المتكلّم، معروف الهويّة.

---

[1] م.ن.، ص 224.
[2] م.ن.، ص 225.
[3] «فاختتمي مجلسنا وفرّقي جماعتنا بصوت فقط [...] فقال الشيخ: حسنٌ والله أمثلُ هذا يُترَك! فيم تتشاهد الرجال! لا والله ولا كرامة لمن خالف الحقّ. ثمّ قام»، **الأغاني**، م.م.، ص ص 225-226.

ولعلّ ممارسة الفاهم الغناءَ أن تكون شبيهةً بممارسة جميلة تقدّم بثينة في خطابٍ إسناديّ مطوّل: «وكانت صدوقة اللسان جميلة الوجه حسنة البيان عفيفة البطن والفرج»[1]. ومثل هذا التقويم لا يعدو أن يكون طُعماً تستخدمه جميلة الراوية لإغراء المرويّ له بالاستزادة من القراءة. وهي، في ذلك، تقنعه بصدق الراوية في ما ترويه بل وتمنعه من أن يذهب به الظنّ مذهب الاشتباه في سلوك بثينة هذه. وبذلك تسفر جميلة الراوية عن موقف إيديولوجيّ فيه تتعاضد النساء ويدافع بعضهنّ عن بعض. ولعلّ تنزيه بثينة نفسَها وجميلا عن أيّ خدش بالحياء، ومن ثمّ عن أيّ مساس بالمحرّم الجنسيّ رغبةً أو إنجازاً أن يعزّز التقويم الأوّليّ للراوية/المتكلّمة جميلة. إلاّ أنّ ربط التمهيد بدرج الخبر يجعل العلاقة بينهما واهية إن لم تكن منعدمة. فلا جميلٌ اختلى، في الحكاية، ببثينة. ولا بثينة فكّرت في الاتّصال به. ذلك لأنّ جميلا قد قضى نحبه وجاء الهاتف لينعاه إليها. فإلام يعود، إذاً، مثل هذا التقويم تقدّمه جميلة الراوية متلفّظةً؟ أليس فيه إغراء بالقراءة بقطع النظر عن الهاجس الأخلاقيّ المستفاد من التمهيد؟ أوَليس الخبر مملوءاً ثغراتٍ على القارئ أن يملأها بما يحلو له شرط عدم تجاوز ما بناه التمهيد؟ فالأهل في سفَر والهاتف ينشد أبياتاً وبثينة ترمي بنفسها. ومثل هذه الوظائف تبدو صلة إحداها بالأخرى لا عليّةً ولا منطقيّة.

ولعلّ انتفاء العلّيّة هذا أن يكون غاية في ذاته. فالتصديق المراد منه "تبريرٌ" هو إلى "التعرية" أقرب. فالراوية، رغبة منها في مواصلة القراءة، تلجأ إلى العجيب والخرافة تعزّز بهما إغراءها. ففيم يتجلّى التعجيب في الأخبار؟

بين العجيب والخرافة

لئن جاءت الأخبار الثلاثة، في معظمها، منسجمةً مع قوانين الطبيعة، فإنّها لم تخلُ، رغم ذلك، من أبعاد مفارقة. ولعلّ خبر بثينة تتلقّى نعي جميل وخبر جميلة تستشير أهل الذكر في رؤياها أن تكون كفّة التعجيب فيهما راجحة. فممّا يلفت الانتباه في خبر بثينة توافر التثليث الذي يعتبره فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP)، في الخرافة

---

[1] **الأغاني**، م.م.، ص 203.

الروسيّة، قاعدة تكاد تكون راسخة[1]. وتتمثّل هذه القاعدة هنا في فشل بثينة في طلب الهاتف في المرّتيْن الأوليين لتنجح في الثالثة:«...فرجعتُ فركبتُ [...] فرجعتُ إلى رحلي فركبتُ [...] فلمّا كانت الليلة القابلة [...] الهاتف يهتف بي ويقول..»[2]. ومن مظاهر الخرافة أيضاً تجسيد الناعي الهاتف في هيأة شيخٍ كأنّه من رجال الحيّ خفيّ الاسم مجهول الهويّة.

أمّا التعجيب فيتّضح من خلال امتناع سماع الهاتف إلاّ من بثينة. فصواحباتها اللاتي كنّ برفقتها لم يسمعن ما سمعت. أيكون هوَس بثينة هو الذي صوّر لها النعي حتّى قبل أن يخبرها به الناعي؟ أوَيكون الهاتف مجرّد أضغاث أحلام أي إنّه من قبيل الأحلام التنبؤيّة؟

إنّ الصورة التي تُقدِّم عليها الراوية/المتكلّمة الخبر تجعله مثيراً للدهشة. وهذا ما يتماشى ومفهومَ الكذب المستملَح الذي يستزيد منه السامع. وما على الراوي إلاّ تلبيته هذه الحاجةَ، يستوي في ذلك الراوي من خارج الحكاية والراوي من داخلها.

ولعلّ صورة الشيخ الذي يفتي جميلة في رؤياها ألاّ تقلّ هي أيضاً عن السابقة تعجيباً. لكنّ التعجيب اتّخذ في هذه المرّة حسن البيان في حين اتّخذ في المرّة السابقة خرق المألوف. فالشيخ قد لجأ إلى محاكاة ساخرة حوّل بها المقام من مقدّس إلى دنيويّ. فما اتّخذه من عُدّة لفرض الإنصات يحضر في العادة في صلاة الجمعة عندما ينبّه أحدُهم على أنّ من لَغا لا جمعة له. وقد فعل هو الأمر نفسَه لكن في سياق دنيويّ فيه غناءٌ واختلاط بين الجنسيْن وشربٌ للسويق. وموضوع الخطبة، لئن اتّصل بموقف الدين من الغناء، فهو يتعلّق بشأن دنيويّ هو متابعة جميلة ممارسة الغناء أو كفّها عنها.

---

[1] VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte*, Traduction de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1970, p p. 90-91.

[2] الأغاني، م.م.، ص 204.

وفضلا عن حرف المقام عن سمْتِه الأصليّ يأتي التعجيب من تقمّص الشيخ دورَ الخطيب يستند إلى إيطوسه للإقناع بوجهة نظره وإلى باطوس الجمهور يحرّكه ليسهل الاقتناع. فهو فقيهٌ ورعٌ مسنٌّ مجرِّبٌ والجمهور طيّعٌ قابلٌ لأن يُوجَّه الوِجهة المرغوبَ فيها. وأبرز مظهر من مظاهر التعجيب في الخطبة حرف الشيخ المتكلّم الموضوع عن سياقه. فبدلا من الاحتجاج لضرورة البقاء على الغناء مثلاً جعل أهل العراق يهدّدون أهل الحجاز في كيانهم وفي الاعتراف لهم بأولويّتهم في الغناء[1].

وانطلاق الشيخ من الرؤيا لتحديد موقف من غناء أهل الحجاز يلتبس فيه الطبيعيّ بالخارق. ولعلّ ذلك أن يتجسّد كأفضل أشكال التجسيد في تماهي الجمهور مع الشيخ. فقد كان، في خطبته، متّزناً رصيناً مليئاً حججاً وبراهين مبكّتاً حجج الخصم. وكان الجمهور واقعاً تحت تأثيره مسحوراً: «وكلٌّ عاد بالخطإ على نفسه وأقرّ بالحقّ له»[2].

وهذا التماهي بين المتكلّم والمتكلَّم إليه ما كان ليحدث لولا مزج الشيخ بين الطبيعيّ والخارق ولولا الاستعداد النفسيّ للجمهور كي يسمع كلاماً من مثل كلام الشيخ.

وهكذا جاء كلام الراوي من الدرجة الثالثة لينسجم مع وجهة نظر الراوي من الدرجة الثانية القائل: «ثمّ قام وقام الناس معه»[3] في وقت كان فيه الناس فريقيْن: «كلّ حزب بما لديهم فرحون»[4]. فأصبح هؤلاء الناس بعد خطاب الشيخ واحداً إذ تماهوا معه بل ارتهنوا إليه ارتهاناً.

إنّ وجهة نظر المتلفّظ، لئن كان الراوي/المتكلّم هو الذي يسوقها فإنّها هي المتحكّمة في كيفيّة تصريف القول. فالتعجيب ومزج الخارق بالطبيعيّ، ممّا نلمس

---

[1] «يا معشر أهل الحجاز، إنّكم متى تخاذلتم فشلتم ووثب عليكم عدوّكم [...]. إنّكم قد انقلبتم على أعقابكم لأهل العراق وغيرهم ممن لا يزال ينكر عليكم ما هو وارثه عنكم» الأغاني، م.م.، ص 225.

[2] الأغاني، م.م.، ص 225.

[3] م.ن.، ص 226.

[4] م.ن.، ص 225.

أثره في الخطاب، يعكسان وجهة نظر المتلفّظ في أيّ من الدرجات كان. ولعلّ بنية التضمّن الواردةَ عليها الأخبارُ الثلاثة أن تكشف تماهي المتلفّظين في درجات السّرد المختلفة.

في الخاتمــة

اتّضح من خلال النظر في هذه الأخبار الثلاثة أنّ المتكلّم يتوخّى أساليب قارّةً لا يخرج فيها عن السنة المتّبعة في إسناد الأخبار حتّى وإن كان السند إلى لا أحد بعينه. ولا يخرج أيضاً عن بنية التضمين. فتتعقّد الأخبار عندما تتّخذ صورة القصّة المؤطِّرة أو المؤطَّرة. وبتعدّد القِصَص يتعدّد الرواة. لكنّ الراوي/المتكلّم يظلّ دوماً هو أصلَ الملفوظ، ينقل أقوال الشخصيّات نقلا مباشراً وقد يمتنع عن تفويض الكلام إليها رغبةً منه عن الامّحاء التلفّظيّ. ومتى عدل عن الخطاب المباشر عوّضه بخطاب مسرّد يحقّق به الإيجاز. والشخصيّات التي ينقل الراوي أقوالها، إذ تتكلّم مباشرةً، تثبت أهمّيّة السّرد بضمير المتكلّم أو السّرد الشخصيّ. وفي هذه الحال تتميّز متكلّمةً منها متلفّظةً. فوجهة النظر هي التي تبديها صامتةً ومن يعبّر عنها هو الراوي في الخطاب المسرّد أو هي نفسُها لحظة السّرد.

وسعي الراوي/المتكلّم إلى إعلان وجهة نظر المتلفّظ غايته الحضّ على القراءة وعلى الاقتناع. فالمرويّ له في حاجة إلى ما يمتعه وما يثير عواطفه. والراوي، ناهضاً بدور التعبير عن وجهة النظر، في حاجة إلى كسب أنصار ومستمعين. أفليس الخبر بما يتميّز به من إيجاز قادراً على الإيفاء بحقّ الذّات تبدي وجهة نظر وتحقّق إثارة للعواطف شبيهةً بما في الأدب الوجدانيّ أو الأدب الغنائيّ.

ملحق
حديث بثينة لها عن جميل

وقالت جميلة: حدّثتني بثينة -وكانت صَدوقة اللسان جميلة الوجه حسنة البيان عفيفة البطن والفرج- قالت: والله ما أرادني جميلٌ رحمة الله عليه بريبة قطّ ولا حدّثتُ أنا نفسي بريبة منه. وإنّ الحيّ انتجعوا موضعاً، وإنّي لفي هودج لي أسير إذا أنا بهاتف ينشد أبياتاً، فلم أتمالك أن رميت بنفسي وأهل الحيّ ينظرون، فبقيت أطلب المنشد فلم أقف عليه، فناديت: أيّها الهاتف بشعر جميل ما وراءك منه؟ وأنا أحسبه قد قضى نحبه ومضى لسبيله، فلم يجبني مجيب؛ فناديت ثلاثاً، وفي كلّ ذلك لا يردّ عليّ أحدٌ شيئاً. فقال صواحباتي: أصابكِ يا بثينة طائفٌ من الشيطان؟ فقلت: كلاّ! لقد سمعت قائلا يقول! قلن: نحن معكِ ولم نسمع! فرجعتُ فركبتُ مطيّتي وأنا حيرى والهة العقل كاسفة البال، ثمّ سرنا. فلمّا كان في الليل إذا ذلك الهاتف يهتف بذلك الشعر بعينه، فرميتُ بنفسي وسعيتُ إلى الصوت، فلمّا قربتُ منه انقطع؛ فقلتُ : أيّها الهاتف، ارحم حيرتي وسكّن عبرتي بخبر هذه الأبيات؛ فإنّ لها شأناً! فلم يردّ عليّ شيئاً. فرجعتُ إلى رحلي فركبتُ وسرتُ وأنا ذاهبةُ العقل؛ وفي كلّ ذلك لا يخبرني صواحباتي أنّهنّ سمعن شيئاً. فلمّا كانت الليلة القابلة نزلنا وأخذ الحيّ مضاجعهم ونامت كلّ عين، فإذا الهاتف يهتف بي ويقول: يا بثينة، أقبلي إليّ أنبئك عمّا تريدين. فأقبلت نحو الصوت، فإذا شيخٌ كأنّه من رجال الحيّ، فسألتُه عن اسمه وبيته. فقال: دعي هذا وخذي فيما هو أهمّ عليك. فقلت له: وإنّ هذا لمّا يهمّني. قال: اقنعي بما قلتُ لك. قلت له: أنت المنشد الأبيات؟ قال نعم. قلت: فما خبر جميل؟ قال: نعم فارقته وقد قضى نحبه وصار إلى حفرته رحمة الله عليه. فصرختُ صرخة آذنتُ منها الحيّ، وسقطتُ لوجهي فأغمي عليّ، فكأنّ صوتي لم يسمعه أحد، وبقيتُ سائر ليلتي، ثمّ أفقتُ عند طلوع الفجر وأهلي يطلبونني فلا يقفون على موضعي، ورفعتُ صوتي بالعويل والبكاء ورجعتُ إلى مكاني. فقال لي أهلي: ما خبرك وما شأنك؟ فقصصتُ عليهم القصّة.

فقالوا: يرحم الله جميلا. واجتمع نساء الحيّ وأنشدتهنّ الأبيات فأسعدنني بالبكاء، فأقمن كذلك لا يفارقنني ثلاثاً، وتحزّن الرجال أيضاً وبكوا ورثوه وقالوا كلّهم: يرحمه الله، فإنّه كان عفيفاً صدوقاً! فلم أكتحل بعده بإثمد ولا فرقتُ رأسي بمخيط ولا مشط ولا دهنته إلاّ من صداع خفت على بصري منه ولا لبستُ خماراً مصبوغاً ولا إزاراً ولا زلتُ أبكيه إلى الممات. قالت جميلة: فأنشدتني الشعر كلّه وهذا الغناء بعضُه، وهو:

ألا من لقلب لا يملّ فيذهــل * أفق فالتعزّي من بثينة أجمــل

أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، المجلّد الثامن، ص ص 203- 205

حجّت ومعها الشعراء والمغنّون والمغنّيات

قال إسحاق وحدّثني أبي عن سياط وابنُ جامع عن يونس قالا: حجّت جميلةُ، وأخبرني إسماعيلُ بنُ يونس قال حدّثنا عمرُ بنُ شبّة قال حدّثنا إسحاقُ بن إبراهيم قال حدّثني أبي عن سياطٍ وابنُ جامعٍ عن يونسَ الكاتبِ، وأخبرني الحسنُ بنُ عليٍّ قال حدّثنا أحمد بن سعيد الدمشقيّ قال حدّثنا الزبيرِ بنُ بكّار قال حدّثني عمّي مصعبٌ قالوا جميعاً:

إنّ جميلة حجّت –وقد جمعتُ رواياتهم لتقاربها، وأحسبُ الخبرَ كلّه مصنوعاً وذلك بيّنٌ فيه- فخرج معها من المغنّين مشيّعين حتّى وافوا مكّة ورجعوا منها من الرجال المشهورين الحذّاقِ بالغناء هيتٌ وطويس والدلال [...] ومن المغنّيات الفرهةُ وعزّةُ الميلاء [...]

وحدّثتني عمّتي –وكانت أسنّ من أبي وعُمّرت بعده- قالت: كان السبب في طلب أبيك الغناء والمواظبةِ عليه لحناً سمعه لجميلة في منزل يونسَ بنِ محمّدٍ الكاتبِ، فانصرف وهو كئيبٌ حزينٌ مغمومٌ لم يَطعَم ولم يُقبل علينا بوجهه كما كان يفعل. فسألتُه عن السبب فأمسك، فألححتُ عليه فانتهرني، وكان لي مُكرِماً، فغضبتُ وقمتُ من ذلك المجلس إلى بيت آخر، فتبعني وترضّاني وقال لي: أحدّثكِ ولا كتمان منكِ: عشقتُ صوتاً لامرأة قد ماتت، فأنا بها وبصوتها هائمٌ إن لم يتداركني الله منه برحمته. فقالت: أتظنّ أنّ الله يحيي لك ميّتاً! قال: بل لا أشكّ. قالت: فما تعليقُكَ قلبَك بما لا

يُعطاه إلاّ نبيٌّ بعد محمّد صلّى الله عليه وسلّم! وأمّا عشقُك الصوتَ فهو أن تحذقه وتغنّيَه عشر مرار، فتملّه ويذهبَ عشقُك له! فكأنّه ارعوى ورجع إلى نفسِه، وقام وقبّل رأسي ويدي ورجلي وقال لي: فرّجتِ عنّي ما كنتُ فيه من الكرب والغمّ، ثمّ تمثّل: «حبّك الشيء يُعمي ويُصِمّ» ولزم بيت يونسَ حتّى حذَق الصوت، ولم يمكث إلاّ زمناً يسيراً حتّى مات يونسُ وانضمّ إلى سياط، وكان من أحذق أهل زمانه بالغناء وأحسنهم أداءً عمّن مضى. قالت عمّتي: فقالت لإبراهيم: وما الصوت؟ فأنشدني الشعر ولم يحسن أداء الغناء:

من البكرات عراقيّـــــــــــةٌ * تُسمّى سُبيعةَ أطريتُهــــا
من آل أبي بكرة الأكرميـــــن * خصصتُ بودّي فأصفيتُها
ومن حبّها زرتُ أهل العــــراق * وأسخطتُ أهلي وأرضيتُها
أموت إذا شحطت دارُهـــــــا * وأحيا إذا أنا لاقيتُهـــــــا
فأقسم لو أنّ ما بي بهـــــــا * وكنت الطبيبَ لداويتهـــا

قالت عمّتي: هذا شعرٌ حسنٌ، فكيف به إذا قُطّع ومُدِّد تمديدَ الأطربة وضُرب عليها بقضبان الدفلى على بطون المعزى! فما مضت الأيّام والليالي حتّى سمعتُ اللحن مؤدًّى، فما خرق مسامعي شيءٌ قطّ أحسنُ منه؛ ولقد أذكرني بما يُؤثَر من حسن صوت داود وجمال يوسف. فبينا أنا يوماً جالسةٌ إذ طلع عليّ إبراهيم ضاحكاً مستبشراً؛ فقال لي: ألا أحدّثكِ بعجب؟ قلتُ: وما هو؟ قال: إنّ لي شريكاً في عشق صوت جميلة. قلت: وكيف ذلك؟ قال: كنتُ عند سياطٍ في يومنا هذا وأنا أغنّيه الصوت وقد وقّفني فيه على شيءٍ لم أكن أحكمتُه عن يونسَ، وحضر عند سياط شيخٌ نبيلٌ فسبّح على الصوت تسبيحاً طويلاً، فظننتُ أنّه فعل ذلك لاستحسانه الصوتَ. فلمّا فرغتُ أنا وسياطٌ من اللحن قال الشيخ: ما أعجب أمر هذا الشعر وأحسنَ ما غُنّي به وأحسنَ ما قال قائلُه! فقلتُ له دون القوم: وما بلغ من العجب به؟ قال: نعم! حجّت سبيعة من ولد عبد الرحمن بن أبي بكرة، وكانت من أجمل النساء فأبصرها عمر بنُ أبي ربيعة، فلمّا انحدرت إلى العراق اتّبعها يشيّعها حتّى بلغ معها موضعاً يُقال له الخوَرنَقَ. فقالت له: لو بلغت إلى أهلي وخطبتني

لزوّجوك. فقال لها: ما كنتُ لأخلط تشييعي إيّاكِ بخِطبة، ولكن أرجع ثمّ آتيكم خاطباً؛ فرجع ومرّ بالمدينة فقال فيها:

من النكرات [هكذا] عراقيّـــــةٌ * تُسمّى سُبيعةَ أطريتُهـــا

ثمّ أتى بيت جميلة فسألها أن تغنّي بهذا الشعر ففعلت. فأعجبه ما سمع من حسن غنائها وجودة تأليفها، فحسُنَ موقعُ ذلك منه، فوجّه إلى بعض موالياته ممّن كانت تطلب الغناء أن تأتي جميلةَ وتأخذَ الصوتَ منها؛ فطارحتها إيّاه أيّاماً حتّى حذَقت ومهرت به. فلمّا رأى ذلك عمر قال: أرى أن تخرجي إلى سبيعة وتغنّيها هذا الصوت وتبلّغيها رسالتي؛ قالت: نعم جعلني الله فداك. فأتتها فرحّبت بها، وأعلمتها الرسالة، فحيّت وأكرمت، ثمّ غنّتها فكادت أن تموت فرحاً وسروراً لحسن الغناء والشعر. ثمّ عادت رسولُ عمر فأعلمته ما كانت وقالت له: إنّها خارجةٌ في تلك السنة . فلمّا كان أوان الحجّ استأذنت سبيعة أباها في الحجّ، فأبى عليها وقال لها: قد حججتِ حِجّةَ الإسلام. قالت له: تلك الحِجّة هي التي أسهرت ليلي وأطالت نهاري وتوّقتني إلى أن أعود وأزور البيتَ وذلك القبرَ؛ وإن أنتَ لم تأذن لي مُتّ كمداً وغمّاً؛ وذلك أنّ بقائي إنّما كان لحضور الوقت، فإن يئستُ فالموت لا شكّ نازلٌ بي. فلمّا رأى ذلك أبوها رقّ لها وقال: ليس يسعني منعُها مع ما أرى بها، فأذِن لها. ووافى عمر المدينة ليعرف خبرها؛ فلمّا قدمت علم بذلك. وسألها أن تأتي منزل جميلة، وقد سبق إليه عمرُ، فأكرمتها جميلة وسُرّت بمكانها. فقالت لها سبيعة: جعلني الله فداكِ! أقلقني وأسهرني صوتكِ بشعر عمر فيّ، فأسمعيني إيّاه. قالت جميلة: وعزازةً لوجهكِ الجميلِ! فغنّتها الصوتَ، فأغمي عليها ساعةً حتّى رُشّ عليها الماء وثاب إليها عقلُها. ثمّ قالت: أعيدي عليّ، فأعادت الصوت مراراً في كلّ مرّة يُغشى عليها. ثمّ خرجت إلى مكّة وخرج معها. فلمّا رجعت مرّت بالمدينة وعمرُ معها، فأتت جميلةَ فقالت لها: أعيدي عليّ الصوت ففعلت؛ وأقامت عليها ثلاثاً تسألها أن تعيد الصوت. فقالت لها جميلة: إنّي أريد أن أغنّيك صوتاً فاسمعيه. قالت: هاتيه يا سيّدتي؛ فغنّتها:

أبت المليحة أن تواصلني * واظنّ أنّي زائرٌ رمسي
لا خير في الدنيا وزينتها * ما لم ترافق نفسُها نفسي
لا صبر لي عنها إذا حسرت * كالبدر أو قرنٍ من الشمس
ورمت فؤادك عند نظرتها * بملاحةالإيثاروالأنس

قالت سبيعة: لولا أنّ الأوّل شعر عمر لقدّمتُ هذا على كلّ شيء سمعتُه. فقال عمر: فإنّه واللّه أحسن من ذلك، فأمّا الشعر فلا. قالت جميلة: صدقتَ واللّه. قالت عمّتي قال لها أبي: لعمري إنّ ذلك على ما قالا.

ولابن سريج في هذا الشعر لحنٌ عن جميلة وربّما حُكي بزيادة أو نقصان أو مثلا بمثل.

الأغاني، المجلّد الثامن، ص ص 209- 210؛ 221- 224

جمعت الناس في دارها وقصّت عليهم رؤياها:

أخبرني من يفهم الغناء قال:

بلغني أنّ جميلة قعدت يوماً على كرسيّ لها وقالت لآذنتها: لا تحجبي عنّا أحداً اليوم، واقعدي بالباب، فكلّ من يمرّ بالباب فاعرضي عليه مجلسي؛ ففعلت ذلك حتّى غصّت الدار بالناس؛ فقالت جميلة: اصعدوا إلى العلالي؛ فصعدت جماعةٌ حتّى امتلأت السطوح. فجاءتها بعض جواريها فقالت لها: يا سيّدتي، إن تمادى أمرك على ما أرى لم يبق في دارك حائطٌ إلاّ سقط، فأظهري ما تريدين. قالت: اجلسي. فلمّا تعالى النهار واشتدّ الحرّ استسقى الناس الماء فدعت لهم بالسوِيق، فشرب من أراد؛ فقالت: أقسمتُ على كلّ رجل وامرأة دخل منزلي إلاّ شرب، فلم يبق في سُفل الدار ولا عُلوِها أحدٌ إلاّ شرب، وقام على رؤوسهم الجواري بالمناديل والمراوح الكبار، وأمرت جواريَها فقمن على كراسيَّ صغارٍ فيما بين كلّ عشرةِ نفرٍ جاريةٌ تروّح. ثمّ قالت لهم: إنّي قد رأيتُ في منامي شيئاً أفزعني وأرعبني، ولستُ أعرف ما سبب ذلك، وقد خفتُ أن يكون قرب أجلي، وليس ينفعني إلاّ صالح عملي، وقد رأيتُ أن أترك الغناء كراهةَ أن يلحقني منه شيءٌ عند ربّي. فقال قومٌ منهم: وفّقك

الله وثبّت عزمكِ! وقال آخرون: بل لا حرج عليك في الغناء. وقال شيخٌ منهم ذو سنٍّ وعلمٍ وفقه وتجربة: قد تكلّمت الجماعة، وكلّ حزبٍ بما لديهم فرحون، ولم أعترض عليهم في قولهم ولا شرِكتُهم في رأيهم، فاستمعوا الآن لقولي وأنصتوا ولا تشغَبوا إلى وقت انقضاء كلامي؛ فمن قبل قولي فالله موفّقه، ومن خالفني فلا بأس عليه إذ كنتُ في طاعة ربّي. فسكت القوم جميعاً. فتكلّم الشيخ فحمد الله وأثنى عليه وصلّى على محمّد النبيِّ صلّى الله عليه وسلّم ثمّ قال: يا معشر أهل الحجاز، إنّكم متى تخاذلتم فشلتم ووثب عليكم عدوّكم وظفر بكم ولا تفلحوا بعدها أبداً. إنّكم قد انقلبتم على أعقابكم لأهل العراق وغيرهم ممّن لا يزال ينكر عليكم ما هو وارثُه عنكم، لا ينكره عالِمكم ولا يدفعه عابدُكم بشهادة شريفكم ووضيعكم يندب إليه كما يندب جموعكم وشرفكم وعزّكم. فأكثر ما يكون عند عابدكم فيه الجلوس عنه لا للتحريم له لكن للزهد في الدنيا؛ لأنّ الغناء من أكبر اللذّات وأسرّ للنفوس من جميع الشهوات، يحيي القلب ويزيد في العقل ويسرّ النفسَ ويفسح في الرأي ويتيسّر به العسير وتفتح به الجيوش ويُذلَّل به الجبّارون حتّى يمتهنوا أنفسَهم عند استماعه، ويُبرئ المرضى ومن مات قلبُه وعقلُه وبصرُه، ويزيد أهلَ الثروة غنًى وأهلَ الفقر قناعةً ورضاً باستماعه فيعزفون عن طلب الأموال. من تمسّك به كان عالماً ومن فارقه كان جاهلاً؛ لأنّه لا منزلة أرفع ولا شيء أحسن منه؛ فكيف يُستصوَب تركُه ولا يُستعان به على النشاط في عبادة ربّنا عزّ وجلّ. وكلامٌ كثيرٌ غيرُ هذا ذهب عن المحدّث به، فما ردّ عليه أحدٌ ولا أنكر ذلك منهم بشرٌ، وكلٌّ عاد بالخطإ على نفسه وأقرّ بالحقّ له. ثمّ قال لجميلة: أوعيتِ ما قلتُ ووقع من نفسِكِ ما ذكرتُ؟ قالت: أجل وأنا أستغفر الله. قال لها: فاختمي مجلسنا وفرّقي جماعتنا بصوت فقط؛ فغنّت:

أفي رسم دار دمعُك المترقرقُ سَفاهاً! * ما استنطاق ما ليس ينطــــــق

بحيث التقى جمعٌ وأقصى محسّـــــــرٌ *مغانيه قد كادت عن العهد تخلـــق

مُقامٌ لنا بعد العشاء ومنـزلٌ بـــــــه *لم يكدّره علينا معـــــــــوّق

فأحسن شيء كان أوّلُ ليلنــــــــا * وآخره حزنٌ إذا نتفــــرّق

فقال الشيخ: حسنٌ والله! أمثْلُ هذا يُترَك! فيم تتشاهد الرجال! لا والله ولا كرامة لمن خالف الحقّ. ثمّ قام وقام الناس معه، وقال: الحمد لله الذي لم يفرّق جماعتنا على اليأس من الغناء ولا جحودِ فضيلته، وسلامٌ عليكِ ورحمة الله يا جميلة.

الأغاني، المجلّد الثامن، ص ص 224- 226.



الذاتيّة في بعض أجناس النثر العربي القديم

نورالدين بنخود

المعهد العالي للعلوم الانسانية

جامعة تونس المنار

تعتبر علاقة الناثر العربي القديم بنصّه وتعبير الكتابة عن حياته وشواغله الفردية من الإشكاليات التي شغلت عددا من الدارسين المعاصرين. وقد تنوّعت الآراء حتّى استحالت في بعض الدراسات سجالا. فثمّة من يؤكّد قطيعة تامّة بين الناثر العربي ونصّه وخضوع الكتابة عنده لإكراهات الإدارة والسلطة وضوابط القواعد والتقليد. وقد جعل ذلك منه صانعا حاذقا في ملاءمة المكتوب للغرض المطلوب منه تحقيقه بعيدا عمّا هو فردي وخاص[1]. وثمّة باحثون آخرون انتبهوا لوجود نصوص عربية قديمة، وخاصّة ممّا يمكن اعتباره من السيرة الذاتيّة. فاهتمّ بعضهم بالإلحاح على التأثير الإغريقي والفارسي، وهي نظرة معروفة عند بعض المستشرقين والعرب تنكر على النثر العربي إمكانات التولّد الذاتي والتطوّر الطبيعي[2]. وذهب آخرون إلى دراسة ما تضمّنته نصوص الأدباء العرب القدامى من حديث عن النفس، لكنّ مفهومهم لهذا الحديث قد انطوى في الغالب على " إسقاط لبعض المفاهيم النقدية والمقولات الحديثة، ذلك أنّهم شحنوا مفهوم التحدّث عن الذات بمدلولات مستقاة من التاريخ الثقافي الغربي ونقدوا الناثر العربي باعتماد هذا المرجع الغربي. وقد نظروا إلى التحدّث عن النفس من خلال

---

[1] انظر رأي د.حمادي صمود ضمن مقاله Prose arabe (النثر العربي) في الموسوعة العالمية "أونيفارساليس" Universalis 1996.

[2] انظر في الردّ على بعض هذه الآراء :صالح الغامدي ، مصادر السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم، مجلّة علامات ، ج 7، م 2، جدّة، شوال 1413 مارس1993، صص37 -53.

مفهوم التعرية ومفهوم الفردية، وهما مفهومان يستندان إلى القيم المتّصلة بالحداثة"[1]. وهذان المفهومان قد كانا خاصة وراء القول، في سجال آخر بين الباحثين الغربيين، إنّ السيرة الذاتية لا تاريخ لها خارج الثقافة الغربية بل لا وجود لها في هذه الثقافة نفسها قبل القرن الثامن عشر[2].

وبصرف النظر عن مبرّرات الآراء الحاسمة في رفضها للقول بحضور ذات المؤلّف في النثر العربي القديم ومبرّرات الآراء المتحفّظة، فإنّ اتّساع زاوية الرؤية، وإعادة اكتشاف نصوص وأجناس نثرية في الأدب العربي القديم كان الوعي بأدبيّتها ضبابيّا، وعدم الاقتصار على الناثرين المشاهير، هذه العوامل قد تسمح بإعادة طرح المسألة والتقدّم في بحثها، دون الغفلة عن الفوارق بين المنظومات الفكرية والثقافية القديمة والحديثة من حيث الحديث عن النفس وطرائقه ومبرّراته ومقاصده، ودون الغفلة أيضا عن اختلاف وجهات النظر عند بعض الأدباء المحدثين أنفسهم من حيث قبول الحديث عن الذات أو رفضه والشك في صدق التعبير ومبرّراته[3].

ولذلك نحاول في هذا العمل أن ننظر في ثلاثة نصوص عربية قديمة من أجناس نثريّة مختلفة للبحث في علاقة النص بحياة الكاتب أو بطور من حياته ومدى تعبيره عن تجربة فردية وأحاسيس خاصّة ورؤية للذات والآخر

---

[1] د.صالح بن رمضان ، الرسائل الأدبيّة، من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة (مشروع قراءة)، منشورات كلية الآداب بمنوبة تونس، 2001، ص 220.

[2] يعتبر فيليب لوجون من أبرز القائلين بهذا الرأي وخاصّة في كتابه " السيرة الذاتية في فرنسا "
Philippe Lejeune, L'autobiographie en France, éd. A.Colin, Paris, 1971.
وكان كتاب جورج غوسدورف " كتابات الذات " في مختلف فصوله نقضا لهذا الرأي وبيانا تفصيليّا لتعدّد السير الذاتية وغيرها من الكتابات الذاتية في الآداب الأوروبية قبل القرن 18.
Georges Gusdorf, Les écritures du moi, éd. Odile jacob, Paris, 1991.

[3] بيّن لوكارم ولوكارم – تابون مؤلّفا كتاب "السيرة الذاتية" (بالفرنسية)، وفي فصل بعنوان "الإيديولوجية السيرذاتية المضادّة "، أنّ استعمال ضمير المتكلّم المفرد أنا لم يُحرّر تماما من الحضر بعد العصر الكلاسيكي. وقد تحدّثا عن أدباء جدّدوا تحريم باسكال استعمال هذا الضمير على سبيل الإحالة المباشرة على المؤلّف ، ومن بينهم بلزاك وستاندال وخاصة بول فاليري.
Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, L'autobiographie, éd. A. Colin, 2 éd. 1999.

والكون متميّزة : النص الأوّل من جنس الرحلة، وهو رحلة ابن جبير (ت 614 هـ)، والثاني من جنس السيرة، وهو سيرة صلاح الدين الأيوبي التي كتبها ابن شدّاد (ت 632 هـ)، والنص الثالث من السيرة الذاتية ، وهو كتاب " الفهرسة " للمتصوّف المغربي ابن عجيبة (ت 1224 هـ)[1].

الميثاق السردي ومشروع الكتابة

تعلن فواتح هذه النصوص الثلاثة أنّها من السرد المرجعي[2]. فالمؤلّف يعقد في فاتحة النصّ ميثاقا مع القارئ يلتزم فيه بسرد ما حدث فعلا وكان مشاركا فيه أو شاهدا عليه.كانت فاتحة الرحلة قصيرة، وفيها مع ذلك إشارة إلى اسم الكاتب وصاحبه ووقت الخروج من غرناطة والغرض من الرحلة وتاريخ الشروع في كتابة قصّتها: " ابتدئ بتقييدها يوم الجمعة الموفي ثلاثين لشهر شوال سنة ثمان وسبعين وخمسمائة على متن البحر بمقابلة جبل شلير عرّفنا الله السلامة بمنّه. وكان انفصال أحمد بن حسان ومحمد بن جبيْر من غرناطة حرسها الله للنيّة الحجازية المباركة قرنها الله بالتيسير والتسهيل وتعريف الصنع الجميل أوّل ساعة من يوم الخميس الثامن لشوال المذكور "(ص7). ولم يكتف ابن شداد في فاتحة السيرة بتبرير إفراد نصّه لقصّة حياة صلاح الدين وإنّما أكّد أيضا أنّه كان مصاحبا له عارفا بتفاصيل عديدة من حياته، إذ يقول: " مسّني من رقّ نعمتها وحقّ صحبتها وواجب خدمتها ما تعيّن عليّ إبداء ما تحقّقته من حسناتها ورواية ما علمته من

---

[1] ـ **ابن جبير** أبو الحسن محمّد ، رحلة ابن جبيْر، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1986.
ـ **ابن شدّاد** بهاء الدين أبو المحاسن يوسف، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفيّة، تحقيق د. جمال الدين الشيّال، مكتبة الخانجي، ط.2، القاهرة، 1994.
ـ **ابن عجيبة** أبو العبّاس أحمد بن محمد، الفهرسة، تحقيق د. عبد الحميد صالح حمدان، دار الغد العربي، القاهرة، ط 1، 1990.
وستكون الإحالات على هذه الكتب الثلاثة طيّ المتن اختصارا للهوامش.

[2] حللنا بعض الإشكاليات المتّصلة بهذا المفهوم في المدخل الذي أنجزناه بعنوان " قصص مرجعي "، ضمن العمل الجماعي "معجم السرديّات" الذي أعدّه أعضاء وحدة الدراسات السردية بكليّة الآداب بمنوبة وأشرف عليه الأستاذ د.محمد القاضي.
محمد القاضي (إشراف)، معجم السرديات ، نشر الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010

محاسن صفاتها " (ص26). وكان الميثاق السيرذاتي في فاتحة كتاب الفهرسة صريحا في بيان عزم الكاتب على إفراد نصّه لسرد قصّة حياته : " التحدّث بالنعم واجب [...] وها أنا أذكر بعض ما منّ الله به علينا وما يتعلّق بأسلافنا وما يصلح ذكره من أوّل نشأتنا إلى أوان زماننا وكيفيّة أخذنا للعلم الظاهر والباطن " (ص 15).

إنّ المواثيق الثلاثة، السيري والرحلي والسيرذاتي ، تحمل القارئ منذ المستهلّ على أن يتقبّل السرد باعتباره نقلا لما جرى في التاريخ وعلى أن يرى ضمير المتكلّم في الفاتحة وبقية النص موضعا للتطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وهو ما يعني أنّه ينتظر من المؤلّف أن يحدّثه عن حياته أو عن جوانب منها. ولكن لِمَ آثر المؤلّف أن يحدّث القرّاء عن تجربة خاصّة، تجربة رحلة أو تجربة مصاحبة لعَلَم من أعلام الحكم والجهاد أو تجربة حياة بأكملها ؟

لقد جعل ابن عجيبة مشروعه السيرذاتي وفيّا للمبدإ الإسلامي " التحدّث بنعمة الله "[1]. ولكنّه أشار أيضا في فاتحة النص إلى ما لاحظه من نقص في بعض ما كُتب عنه. فالكتابة بهذا المعنى شهادة خاصّة تروم التدقيق وتحمي الذات وتاريخها الخاص من " الزيادة والنقصان " حسب عبارته. وقد حرص الكاتب كذلك على التنويه باندراج نصّه في تقليد أدبي عريق : " فعل هذا غير واحد من المتقدّمين والمتأخّرين كشيخ شيخنا مولاي العربي رضي الله عنه جمع كراماته ورسائله بيده وكذلك الشيخ زروق رضي الله عنه والشعراني واليوسي وغيرهم " (ص 15).

وتتّصل كتابة ابن شدّاد لسيرة صلاح الدين بالقول الحكمي السائر " سير الأوّلين عبرة لأولي الأفهام " كما قال، إذ لمّا كانت أيّام " الملك الناصر

[1] بيّن الغامدي (م. س) تأثير هذا المبدأ في ظهور مجموعة من السير الذاتية العربية القديمة.

جامع كلمة الإيمان [...] منقذ بيت المقدس من المشركين [...] قد صدّقت من أخبار الأوّلين ما كذّبه اللاستبعاد[...] وأرت العيان من الصبر على المكاره في ذات الله ما قوّى بها الإيمان "، فقد رأى ابن شداد أن يدوّن سيرته " ليُستدَلّ بالقليل على الكثير" (ص25). فغرض الكاتب أن يقدّم للقرّاء على اختلاف أصنافهم سيرة تتّصل من جهة بالسير النموذجية المنغرسة في المخيال الجماعي وتسمح من جهة أخرى بالوقوف على تجربة متميّزة في العدل والشجاعة والفداء جعلتها جديرة بالاطّلاع والاعتبار والاقتداء. والكاتب يقدّم نفسه ضمانا لصحّة ما يروي باعتبار أنّه كان مصاحبا للسلطان خبيرا بسيرته مطّلعا بالعيان على الكثير من أعماله. فحديث الكاتب عن ذاته يظهر منذ فاتحة السيرة مندرجا في الحديث عن الآخر وخادما له. وهذا منتظر وفق مقتضيات المشروع السيري. ومع ذلك، فإنّ ما تعد به الفاتحة من سرد لتجربة الصحبة من شأنه أن يجعل القارئ يتوقّع أن يكون السرد مضمّخا بالذاتيّة، يقدّم قصّة الذات الكاتبة وقصّة الذات المكتوب عنها من زاوية الذات الأولى.

لكنّ الفاتحة النصّية قد لا تكشف دواعي المؤلّف ومقاصده بشكل مباشر. فابن جبير لا يصرّح بذلك في فاتحة رحلته، بل إنّنا لا نكاد نجد في النص بيانا لمحفّزات الكتابة عن الرحلة وتقييد أحداثها ومراحلها والغرض من ذلك.وإنما قصارى الأمر إشارات في النص ينكشف منها توجّه الراوي المؤلّف إلى مروي له مغربي يقدّم له شهادة على تجربة شخصية في الارتحال إلى البيت الحرام، ويكشف له مسار السفر ومواضع الإقامة. فكان " حديث المراحل "، حسب عبارة الكاتب، خطاب تعريف وتشويق وخطاب تحذير أيضا. فهو يقول بعد وصفه لمعاناة الحاجّ في عيذاب: " والأولى بمن يمكنه ذلك أن لا يراها وأن يكون طريقه على الشام إلى العراق ويصل مع أمير الحاج البغدادي" (ص43). وهذه النزعة الإخبارية والتعليمية، التي

تتجلّى خاصّة في ذكر الطرق والقوافل ومواضع الماء والراحة وظروف السفر ومشاكله والمواقع التي يجدر بالحاج أن يزورها، لا تهيمن على النص، وإن كانت في وعي الكاتب، كما يبدو من إشارات خاطفة، مبرّرا من مبرّرات مشروعه الكتابي. والنزعة التعليمية نلاحظها أيضا في السيرة الذاتية لابن عجيبة. لكنّ هذا الكاتب يبدو من خلال نصّه أكثر وعيا بذاته وبالكتابة عنها.

تجلّيات الذات الكاتبة في النص

كان ضمير المتكلّم المحيل على المؤلّف وفق ما حدّده الميثاق السردي حاضرا في النصوص الثلاثة حضورا كثيفا. والغالب على استعماله في رحلة ابن جبير أن يكون في صيغة الجمع متّصلا بحركة الجماعة في حلّها وترحالها. ولذلك تتواتر أفعال مثل نزلنا وشاهدنا ومررنا ووصلنا وأخبرنا وغيرها. ولكنّ صيغة الجمع قد تشمل أيضا ما هو بالضرورة محيل على الراوي المؤلّف في مهمّته السردية التنسيقية ووعيه بضوابط الكتابة: " نرجع إلى ذكر بغداد وهي كما ذكرناه جانبان[...] ونرجع إلى حديث المراحل[...] ولو شئنا استقصاء هذه الأمور لخرجت بنا عن مقصد التقييد " (صص 233،194،179). فلا تعبّر الذات الكاتبة عن نفسها بضمير المتكلّم المفرد إلاّ قليلا. أمّا ابن عجيبة فكان مراوحا في استعماله لضمير المتكلّم بين صيغتيْ المفرد والجمع، وكذلك كان ابن شداد، غير أنّ إحصاء الإحالات على المتكلّم وتصنيفها لا يبلغان بنا الدلالات العميقة للاستعمال ما لم نتبيّن السياقات التي وردت فيها.

لقد كان حضور الضميريْن أنا ونحن في سيرة ابن شداد على انتظام واضح. فهو يستعمل ضمير المتكلّم المفرد كلّما كانت الإحالة على شخصه وحده. فهو يشير مرّات إلى ملازمته مجلس صلاح الدين بالقول " كنت في خدمته " أو " كنت حاضرا في ذلك المجلس". ويقول متحدّثا عن آخر زيارة

التقى فيها بالسلطان قبل أن يرافقه مرافقة طويلة : " كنت قد جمعت له كتابا في الجهاد بدمشق مدّة مقامي فيها يجمع أحكامه وآدابه فقدّمته بين يديْه فأعجبه وكان يلازم مطالعته ومازلت أطلب دستورا في كل وقت وهو يدافعني عن ذلك ويستدعيني للحضور في خدمته " (ص141). أمّا ضمير المتكلّم الجمع فيرد على لسان الراوي المؤلّف حين يروي ما يتّصل بالجماعة باعتباره فردا منها ومشاركا لها في حركتها العسكرية أو في غيرها : " سرنا حتّى أتينا سادس جمادى الأخرى بكّاس وهي قلعة حصينة على جانب العاصي"(ص 147).

إنّ الإحالة على المتكلّم بصنفيْها عند ابن شدّاد لا تكاد تفارق المستوى التصريحي، بينما تكتسب عند ابن جبير وابن عجيبة قيمة بلاغية مضافة. فأمّا مؤلّف الرحلة فإنّ استعمال الضمير نحن مبرّر في الظاهر باندراج حركة الفرد في نشاط الجماعة. ولكنّ ندرة استعمال الضمير أنا تكشف عن تحرّج الكاتب من تصوير ذاته وإبراز حضوره من حيث الأفعال والأقوال والأحاسيس، فهو يتخفّى باستمرار وراء صيغة الجمع. وعلى النقيض من ذلك كان ابن عجيبة. فاستعمالاته غير المنظّمة للضميريْن أنا ونحن تتكامل في إبراز شعور متوقّد بالذات وحرص على بيان قيمتها وعلوّ شأنها : " وقد كانت تظهر لنا كرامات حسّية وقت المجاهدة والرياضة غاب جلّها عن علمنا في هذا الوقت[...]هذا ما علق بذهني في هذا الوقت من الكرامات الحسّية. وأمّا التأييدات والخطابات من الأكوان فلا حصر لها [...]ومن علم الأديان علوم القرآن وخاصة التفسير فقد فُتح عليّ فيه ما لم يُفتح على أحد غيري في زماننا هذا " (صص72، 75، 101). فهل النزعة التمجيدية المضخّمة للذات عند ابن عجيبة ونزعة التحرّج والتخفّي عند ابن جبير كانتا عائقتيْن للكتابة في محاولة تصويرها للذات وتجربتها الحياتية المتميّزة؟

إنّ درسنا لحضور ضمائر المتكلّم في النصوص الثلاثة لا يعني أنّها

العلامات اللغوية الوحيدة على ارتسام الذات الكاتبة في نصّها. فثمّة علامات لغوية أخرى كثيرة في هذه النصوص، مثل أساليب الحمد والاستغفار و الدعاء والتفضيل والتعجّب والعبارات الحاملة أحكام قيمة وشحنات انفعالية مختلفة وغير ذلك من العلامات الدالّة على ارتسام ذات المتلفّظ في ملفوظه ممّا يتابعه بالوصف والتحليل بعض الباحثين في لسانيات التلفّظ[1]. ولكنّ ضمير المتكلّم هو دون شك الأبرز في بيان الذاتية، وهو في ما يتّصل بعملنا هنا المدخل الأهم إلى حياة الكاتب كما يرويها في النص ومدى وعيه بالتجربة المعيشة والكتابة عنها.

تجربة السير في طريق الوصال

يبدو نص "الفهرسة" لآبن عجيبة قصّة حياة ذاتيّة سعى الراوي إلى ذكر أهمّ مراحلها من الولادة إلى وقت الكتابة دون أن يكون وفيّا في الغالب للتعاقب الحدثي. فذكر في فصول متتابعة نسبه ونشأته وطلبه العلم الظاهر وانتقاله إلى العبادة والعلم الباطن شارحا بعض تجاربه في التعلّم والتعليم والعبادة والزواج ومعدّدا سنده في الحديث والفقه والتصوّف وإجازات الشيوخ له والتصانيف التي صنّفها والكرامات التي حصلت له والنساء اللاّتي تزوّجهن خاتما نصّه بعرض القصائد والأحزاب الصوفية التي كتبها. فالنص يتجلّى في مجمله ، وإذا ما صرفنا النظر عن الاستطرادات، محقّقا المشروع السيرذاتي الذي حدّده المؤلّف في الفاتحة باعتبار أنّ ذلك المشروع هو بالأساس تعريف بالذات الكاتبة في أوجه حياتها المختلفة ومراحل عمرها المتعاقبة.

---

[1] نظرت الباحثة الفرنسية كاترين أوركيوني في مختلف الألفاظ والصيغ وأساليب القول التي تكشف عن علاقة انفعالية بين المتلفظ ومضمون ملفوظه وبيّنت كيف تندسّ الذاتيّة في الخطابات حتّى التي تبدو في الظاهر حيادية ولا علاقة فيها بين المتكلم وموضوع كلامه : " لا يوجد " جنس " [من أجناس الخطاب] يفلت من هيمنة الذاتيّة، لا خطاب المؤرّخين ولا خطاب الجغرافيين ولا خطاب المعجميين ولا خطاب رجال القانون ولا حتّى خطاب علماء الرياضيات أنفسهم " (ص 189).
Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'énonciation - De la subjectivité dans le langage, 4 éd. 2006, A. Colin, Paris.

لكنّ هذا المشروع السيرذاتي، بما هو في الجوهر سرد لقصّة حياة خاصّة وتصوير لتجارب الفرد المختلفة المكوّنة لرؤيته وشخصيّته، كان مزاحَما باستمرار بنزعة تعليمية ونزعة تمجيدية هيمنتا على النص وجعلتا سرد التجربة الذاتية المتميّزة في وضعية هامشية وانحسار أحيانا. فأمّا النزعة التعليمية فبارزة من خلال بعض الفصول والاستطرادات ، ومنها ذكر سلاسل سنده في الحديث والفقه والتصوّف وصولا إلى الرسول (ص)، والتوسّع في الحديث عن الزواج والترغيب فيه والجدل في أهمّيته وأوانه بالنسبة إلى المتصوّف وكيفيّة التعامل مع الزوجة ليلة البناء وبعدها، وهو استطراد طويل يمهّد به الكاتب للحديث عن أسماء زوجاته وعدد أولاده، ومنها استطراد طويل أيضا في تصنيف العلوم والتعريف بها قبل ذكر العلوم التي حصّلها. وأمّا النزعة التمجيدية فتتجلّى بأشكال متعدّدة. فقد ذكر أسلافه مبرزا شرف النسب. ولم يُغفل بعد عرض ما اشتهروا به من عبادة وكرامات أن يبرز تميّزه هو، فقال خاتما الفصل: " فالصلاح في أسلافنا قديم، وأمّا العلم والتحقيق فما ظهر فينا إلاّ في هذا الزمن فلله الحمد" (ص25). ويظهر تحوّل الأخبار عن الذات إلى تمجيد لها أيضا من خلال ذكر الراوي للعلوم والكتب التي درسها والشيوخ الذين أخذ عنهم، وعرض إجازات بعضهم له، وتعداد التصانيف التي صنّفها والأشعار والأحزاب التي ألّفها.

ولا تخلو هذه السيرة الذاتية من فصول تسرد حياة الفرد وتحوّلاتها وتصوّر تجارب متميّزة. ومن أهمّها الفصول التي روى فيها انتقاله من التدريس إلى التصوّف وصحبته للشيخ وخدمته له وخاصّة معاناته في بداية التجربة والمحاولات التي عاشها لإذلال النفس أمام الآخرين وإماتة غرورها كي تعيش في عزّ العبادة. ولقد كانت لهذه التجربة مقدّمات. فهو منذ الصغر ميّال إلى العزلة: " وكنت والحمد لله ألهمني الله الخلوة والوحدة، لا ألعب مع الصبيان

ولا ألتفت إلى ما هم فيه حتّى كان بعض النساء يعاتبنني في ذلك "(ص 26). ولكنّ وضعيّته النفسية والسلوكية وحرصه على الصلاة والتهجّد وجدّه في التعلّم لم تجعله بمنجاة ممّا يعيشه المراهق والشاب مع رغبات الجسد، إلاّ أنّه يشير إشارة خاطفة إلى هذه التجارب: " عصمنا الله وحفظنا من المعاصي الكبار بعد الابتلاء والاختبار. فكم من امرأة تهيّأت لنا وراودتنا عن نفسنا فحال الله بيننا وبينها بحفظه ورعايته. فشبابنا كلّه نشأ في عبادة الله فله الحمد " (ص28). وفي مقابل ذلك، يتوسّع قليلا في ذكر مسار التعلّم وما خالطه من عبادة وتهجّد : " اشتغلت بقراءة العلم ففنيت فيه فناء عظيما حتّى أهملت نفسي ونسيت أمرها. فما كان يقول لي الفقيه إلاّ البهلي من شدّة الغيبة عن نفسي "(ص30). وقد ساهم اطّلاعه على بعض كتب المتصوّفة في تطوّر تجربة العبادة والخلوة عنده، لكنّه أكمل " العلم الظاهر" وجلس لتدريسه سنوات عديدة حتّى كان التقاؤه ببعض شيوخ الطريقة وخاصّة شيخه محمد البوزيدي الذي لقّنه الورد. وكانت بداية الطريق مجاهدة النفس بخرق عوائدها وإبدال عزّها بالذلّ وغناها بالفقر لأنّ " الذل والفقر بابان عظيمان للدخول على الله والوصول إلى حضرته "(ص52). باع ما يملك وأنفق جلّه في خدمة شيخه وكانت منزلته العلمية تسمح له بالتردّد على الولاة للشفاعة فترك ذلك كلّه. ثمّ كانت له بعد ذلك تجارب أكثر قسوة على النفس وإيلاما، أوّلها لبس الجلاّبة والسبحة والمرقّعة :" لبست جلاّبة غليظة من جلابيب أبي نداف كانت لبعض أصحابنا [...] فدخلت المدينة بتلك الجلابة والفقراء معي يذكرون الهيللة والناس ينظرون ويتعجّبون. فلقد سمعت نفسي من داخل تغوّث وتصيح، والعرق يسيل منّي [...] ولمّا علقت السبحة الغليظة في عنقي ودخلت إلى الدار بالجلابة والسبحة في عنقي قام أهل الدار في ردّ ذلك. فلمّا رأوا عزمي سلّموا وبكوا علينا بكاء الميّت وتعزّوا فينا تعزية الميّت " (ص53). وتتابعت أوامر الشيخ حتّى كتب إليه بالخروج إلى أبواب

المساجد متسوّلا، فعاش حالة من أبرز الحالات التي شهد فيها صراعا عنيفا مع النفس: " فما رأيت في الدنيا أصعب منه ولا أجهز لأوداج النفس منه. ولقد كنت أخرج بنيّة ذلك وأدور في السوق فيمنعني الحياء. فأرجع وأغبط من يفعل ذلك من الفقراء. وكانت نفسي تتمنّى الموت الحسّي مرارا في اليوم، حتّى إذا كان يوم الجمعة حلفت لها باليمين المغلّظة لتبدأنّ اليوم. فلمّا سلّم الإمام خرجت إلى باب الجامع فجلست بين عجائز "(ص54).

ولكنّ الراوي لا يكاد يتبسّط في سرد هذه التجارب القاسية التي عاشها بمفرده أو مع جماعة " الفقراء " حتّى تهيمن عليه من جديد نزعة تعظيم النفس والفخر بها. فيعرض شهادات بعض الشيوخ في الثناء عليه وبيان منزلته. ويعرض كرامات حصلت له في أخبار قصيرة متتابعة مروية بضمير المتكلّم، إلاّ أنّ السرد يفتقر، بفعل تلك النزعة التمجيدية، إلى حرارة الحديث عن تجربة ذاتية معيشة في ظروف مادّية ونفسية محدّدة. فإذا كان الراوي مخبرا عن نفسه كما يخبر عنه غيره سقط من السرد الذاتي عنصره الجوهري الذي لا يكون إلاّ به، وهو الذاتية.

ومع ذلك، لا ينبغي للقارئ الحديث أن يطلب من المؤلّف ما قد يتجاوز وعيه الثقافي والأدبي ومقتضيات التقليد الكتابي الذي اندرج فيه نصّه. إنّ نصّ " الفهرسة " يقدّم، في مجمله، قصّة حياة الكاتب يرويها بنفسه ملقيا نظرة على ماضيه تسترجع مراحله في تتاليها وتحوّلاتها كما يفعل مؤلّفو السيرة الذاتية على اختلاف العصور والثقافات.وإذا كانت النزعة التأمّلية وحوافز التفكير في تجارب العمر المنقضية غير متجلّية إلاّ من خلال شذرات خاطفة، فإنّ هذه التجارب، سواء أتوسّع الراوي المؤلّف في سردها أم أوجز إيجازا ولمّح تلميحا، قد انتظمت في محاولة تأليفيّة تجعل للحياة المروية منطقا وتهبها معنى. والكاتب يعي ذلك ويريد من القارئ أن يشاركه إدراك ما تتيحه تلك الحياة بمنطقها ذاك من فوائد ودروس.

تجربة الذات مع السفر والاكتشاف

رحلة ابن جبير هي قصّة رحلته إلى الحجاز للحجّ. ويبدو من النص أنّ المؤلّف قد حرص على تقييد أحداث رحلته ومشاهداته فيها منذ مبتدئها. ففي مواضع كثيرة توهم الكتابة بأنّها مزامنة للمسار الحدثي. وقد ابتدأت القصّة بأحداث الخروج من الأندلس والسفر بحرا إلى الإسكندرية عبر صقلّية، وانتهت بنهاية الرحلة والعودة إلى الديار. وكان النص مسايرا في الغالب لمسار الرحلة ومراحلها. وقد استوى كما هو الأمر في كلّ رحلة مراوحة مستمرّة بين السرد والوصف. يروي المؤلّف أحداث الرحلة في تعاقبها غالبا. وهو ينزع إلى التفصيل حينا وإلى الإجمال حينا آخر. ولمّا كانت المشاهدة وليدة التنقّل، كان الوصف تابعا للسرد فهو الذي يؤطّره ويبرّره. ولذلك كانت المقاطع الوصفية مسبوقة عادة بذكر أفعال الوصول والزيارة والمشاهدة وأشباهها. وكان طول الإقامة في مكان ما من الأسباب الهامّة المفسّرة للتوسّع في الوصف، كما هو الشأن في وصف مكّة ودمشق. فإذا لم يتيسّر دخول هذا الموضع أو ذاك أو كانت الإقامة قصيرة، انعدمت المشاهدة وانعدم الوصف أو كاد. يقول ابن جبيْر ضمن حديثه عن مشاهد الكوفة : " وفي غربيّ المدينة على مقدار فرسخ منها المشهد الشهير الشأن المنسوب لعليّ [...]وفي هذا المشهد بناء حفيل على ما ذُكر لنا لأنّا لم نشاهده بسبب أنّ وقت المقام بالكوفة ضاق عن ذلك لأنّا لم نبت فيها سوى ليلة يوم السبت" (ص169).

إنّ التفصيل في وصف القرى والمدن والمباني والظواهر الطبيعية وغيرها وذكر المراحل والطرق ووسائل النقل ومواضع الماء والإخبار عن الجماعات البشرية هنا وهناك مع أمانة ظاهرة في نقل المعلومات، كلّ ذلك أوهم بعض الباحثين فظنّوا أنّ هذه الرحلة وغيرها من الرحلات هي من جنس الكتابة الجغرافية. وكانوا غافلين عن اندراج ذلك كلّه في نصّ سردي يروي تجربة

شخصيّة فريدة في الارتحال والسفر بكلّ ما فيها من معاناة والتذاذ بالمتع الحسّية والمعنويّة وإشباع لحاجات روحية وشعور بالغربة والشوق والحنين.

روى ابن جبيْر المعاناة التي كابدها مع صحبه في مراحل ثلاث من سفرهم بحرا. فوصف العواصف التي اعترضتهم في البحر المتوسّط عند ذهابهم وإيابهم، ذاكرا هيجان البحر وعبث الأمواج بالمركب وتمزّق الشرع وانكسار الصواري وتأثير ذلك في النفوس (صص 10، 257، 260، 262). وكانت أخطر الحالات التي عاشها هؤلاء المسافرون هي تصدّع المركب والإشراف على الغرق : " فلمّا كان مع نصف ليلة الأحد [...] دهمتنا زعقات البحريين بأنّ المركب قد أمالته الريح بقوّتها [...] وقامت الصيحة الهائلة في المركب[...] وأقمنا نرتقب الصباح أو الحين المتاح وقد علا الصياح وارتفع الصراخ من أطفال الروم ونسائهم [...] ونحن قيام نبصر البرّ قريبا ونتردّد بين أن نلقي بأنفسنا إليه سبحا أو ننتظر لعلّ الفرج من اللّه يطلع صبحا " (ص264). وعند عبور الراوي وصحبه البحر الأحمر إلى جدّة، لم تكن العاصفة وحدها هي التي جعلتهم " في هول يؤذن باليأس"، وإنما أيضا " ما كان يطرأ من البحر واختلاف رياحه وكثرة شعابه[...] فكنّا فيها نموت مرارا ونحيا مرارا " (ص47). وقد رافقت معاناة العواصف البحرية والخوف من الغرق تجارب قاسية أخرى ، ومن ذلك خروج المركب من المرسى مخلّفا الراوي ورفاقه (ص256)، والقذف في البحر بمن مات من المسافرين (ص 258)، ومن ذلك أيضا انغلاق الجهات بالنوء فلا تمييز بين شرق وغرب ممّا قد يجعل المركب يتّجه عكس مقصده (صص9، 260)، وحالات التيه تطيل مدّة السفر وتضاعف الخوف من الوقوع في الأسر والعبوديّة أو الهلاك جوعا وضمأ : " وبهذا الموضع نزل كثير من البلغريين فائزين بأنفسهم لمسغبة مسّت أهل المركب لعدم الزاد ونفاده، وحسبك أنّا كنّا نقتصر على مقدار رطل من الخبز اليابس نتقسمه بين أربعة منّا نبلّه بيسير من الماء فنتبلّغ به (ص

263).

وبعيدا عن أهوال البحر والمعاملات المهينة التي يكابدها المسافرون من " مردة أعوان الزكاة" (ص 35) في الاسكندرية والصعيد وجدّة، كانت أطوار الرحلة الأخرى مجالا للراوي ليعيش تجارب روحية وحسّية ويكتشف ما يثير إعجابه أو استغرابه ودهشته من العمران والطبيعة وسلوك الأفراد والجماعات والطوائف. ولئن كانت تجربته الروحية الأساسية متّصلة بإقامته في مكّة وزيارته للمدينة، فإنّ الراوي المؤلّف قد وصف جوانب ممّا عاشه من هذه التجربة قبل الوصول إلى الحجاز وبعد خروجه منه. فذكر زيارته لبعض المشاهد المقدّسة في القاهرة وحضوره مجالس الوعظ ببغداد والتقاءه ببعض الزهّاد والصالحين في نصيبين وحرّان وغيرهما وزيارته لبعض قبور الصحابة وأهل البيت في العراق والشام. ولكنّ الراوي كان في سرده لأيّامه بمكّة والمدينة أكثر تبسّطا وفي وصفه للمسجد الحرام وغيره من المواضع المقدّسة أكثر تفصيلا. وخلال ذلك كلّه، يتجلّى شعور لديه بأنّه يعيش تجربة من العمر فريدة، وإحساس بقداسة المكان وعناصره قد تملّكه منذ الدخول: " دخلنا مكّة[...] والبدر قد ألقى على البسيطة شعاعه والليل قد كشف عنّا قناعه والأصوات تصك الآذان بالتلبية من كلّ مكان والألسنة تضجّ بالدعاء وتبتهل إلى الله بالثناء، فتارة تشتدّ بالتلبية وآونة تتضرّع بالأدعية، فيا لها ليلة كانت في الحسن بيضة العقر[...]إلى أن وصلنا [...] فألفيْنا الكعبة الحرام عروسا مجلوّة مزفوفة إلى جنّة الرضوان محفوفة بوفود الرحمان فطفنا طواف القدوم ثمّ صلّينا بالمقام الكريم وتعلّقنا بأستار الكعبة " (ص 52).

حرص الراوي المؤلّف على أن يصف بدقّة مختلف أركان الحرم المكّي وما يحيط به من المشاهد المقدّسة وصفا لا يكاد يدانيه غير وصفه للجامع الأموي بدمشق. وكان يشير ضمن حديثه ذاك إلى حضوره زائرا منفعلا بقداسة الموضع، فتكرّر قوله عند معاينته لمقام إبراهيم ومصحف

أحد الخلفاء الأربعة : " تبرّكنا بتقبيله "(ص55، 72)، وعند معاينته لموضع مولد النبيء (ص) ودخوله دار خديجة : " مسّحنا الخدود " (صص125، 126). هذه العاطفة الدينية التي تملّكته، وهو الأندلسي الذي كان بعيدا عن هذه البقاع المقدّسة ومتلهّفا مشتاقا، قد جعلته مرّات في موقف تردّد إزاء ألوان من الاعتقاد والسلوك. فإذا كان نظره هو وأصحابه في ازدحام الناس حول بئر زمزم متبرّكين بما يعتقدون أنّه زيادة في الماء المبارك ليلة النصف من شعبان قد انتهى بعد التحقيق إلى رفض ذلك الادّعاء (ص105)، فإنّ موقفه من طريقة الدخول إلى الغار الذي اختبأ فيه الرسول (ص) مع الصدّيق في جبل أبي ثور قد تحوّل من الاجتناب الذي يقتضيه العقل (ص84) إلى محاولة الفعل نفسه بتأثير الشعور الديني : " وولجناه من الموضع الذي يعسر الولوج منه على البعض من الناس تبرّكا بمسّ بشرة البدن بموضع مسّه الجسم المبارك قدّسه الله " (ص124)، وكذلك الأمر في ما يتّصل بالماء المنساب بعد غسل البيت إثر طواف النساء : " كان كثير من الرجال والنساء يبادرون إليه تبرّكا بغسل أوجههم وأيديهم فيه وربّما جمعوا منه في أوان قد أعدّوها لذلك ولم يراعوا العلّة التي غُسل لها. وكان منهم من توقّف عن ذلك وربّما لحظ الحال لحظة من لا يستجيزها ولا يصوّب العقل في ذلك. وما ظنّك بماء زمزم المبارك قد صُبّ داخل بيت الله الحرام وماج في جنبات أركانه الكرام ثمّ انصبّ بإزاء الملتزم والركن الأسود المستلم، أليس جديرا بأن تتلقّاه الأفواه فضلا عن الأيدي " (ص104).

وقد انعكس الإحساس بالقداسة على تجربة الالتذاذ الحسي ببعض المأكولات والمشروبات في مكّة. فالبطيخ " يكاد يشغلك الاستمتاع بطيب رياه عن أكلك إيّاه، حتّى إذا ذقته خُيّل إليك أنّه شيب بسكّر مذاب أو بجنى النحل اللباب. ولعلّ متصفّح هذه الأحرف يظنّ أنّ في الوصف بعض الغلوّ. كلاّ لعمر الله، إنّه لأكثر ممّا وصفت وفوق ما قلت " (ص87)، وكذلك

ألبانها ولحوم ضأنها إذ هي " أطيب لحم يؤكل في الدنيا " (ص88)، وماء زمزم الذي يقول عنه : " هذا الماء المبارك في أمره عجب. وذلك أنّك تشربه عند خروجه من قرارته فتجده في حاسّة الذوق كاللبن عند خروجه من الضرع دفيئا وتلك فيه من الله تعالى آية وعناية " (ص90).

ولقد كيّفت العاطفة الدينية المترسّخة في ذات ابن جبير المؤمنة المسلمة نظرته إلى بعض الأمكنة والأفراد والجماعات وأنشطتهم استحسانا أو استهجانا. فهو يشرع في وصف حرّان وشدّة طبيعتها الصحراويّة ثمّ يقطع انسياب الوصف بالقول : " أستغفر الله، كفى بهذا البلد شرفا وفضلا أنّه البلدة العتيقة المنسوبة لأبينا إبراهيم صلّى الله عليه وسلّم [...] ببركة هذه النسبة قد جعل الله هذه البلدة مقرّا للصالحين المتزهّدين " (ص197). وهو لا يكاد يتبسّط في وصف كنيسة بصقلّية حتّى يشعر بأنّها " تحدث في النفوس فتنة نعوذ من الله منها " (ص274). ويثيره منظر النصرانيات الخارجات إلى الكنيسة في العيد ثم يقطع حديثه مرّة أخرى بالاستعاذة " من وصف يدخل مدخل اللغو " (ص274).

وإذا كان تعبير الراوي عن إعجابه بـ " الحسن الحريمي " في بغداد وصور وصقلّية قد قيّده التحرّج الديني، فإنّه أمام المناظر الطبيعية قد ترك النفس على سجيّتها. لقد كانت الذات المرتحلة والرّاوية لقصّة سفرها ذاتا أندلسيّة عاشقة للطبيعة الخضراء. ولذلك حفل النص بمقاطع كثيرة متفاوتة الطول في ذكر الأنهار والعيون والبساتين وبيان اثر الماء والخضرة والنسيم في النفس، كان من أبرزها حديثه عن جنان دمشق. وقد يذكّره هذا الموضع أو ذاك بموضع من الأندلس (صص. 192، 205، 209، 273) فيتمازج في نفسه الانشراح بروعة المشاهد الطبيعية والحنين إلى الموطن والأهل. يقول معبّرا عن هذه الأحاسيس المتباينة عند النزول بقرية على شطّ دجلة : " فلمّا نفحتنا نوافح هوائها ونقعنا الغلّة ببرد مائها أحسسنا من نفوسنا على حال

وحشة واغتراب دواعي من الإطراب[...] أذكرتنا معاهد الأحباب في ريعان الشباب، هذا للغريب النازح الوطن فكيف للوافد فيها على أهل وسكن " (ص 172).

يمكن القول في ختام هذه القراءة الموجزة لرحلة ابن جبيْر إنّ ذات الكاتب حاضرة باستمرار في النص بشكل مباشر أو غير مباشر ولا تكاد تفارق سردا ولا وصفا. ولقد مكّنه طول الرحلة والإقامة والمرور بأماكن مختلفة والالتقاء بجماعات متعدّدة من أن يرى بعين مندهشة مفتونة بكلّ غريب، وأن يروي بعض ما شاهده أو أُخبر به من الأعمال الفردية والجماعية، المفردة والمتواترة، مستحسنا أو مستهجنا. وكانت الرحلة أيضا مجالا عاشت فيه الذات المرتحلة تجارب متنوّعة، كان منها ما هو شديد على النفس مخيف ومنها ما فيه متعة للروح ولذّة للحواس. ولقد سعى الكاتب إلى تصويرها والتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته في هذه التجربة أو تلك. وبصرف النظر عن حدود هذا التعبير في بعض المواطن، فممّا لا شكّ فيه أنّ ابن جبيْر، وإن كان مهتمّا في غير موضع من النص بمخاطبة القارئ المغربي والأندلسي، يبدو أيضا ممتلئا بثراء هذه التجربة في السفر مدركا قيمتها وقيمة الكتابة عنها. والنص شاهد على هذا الوعي بما فيه من متابعة مستمرّة لحركة الذات والجماعة وتفصيل في السرد والوصف وإشارة إلى الكتابات السابقة دون استشهاد واستطراد قد نجدهما يهيمنان على النص في بعض الرحلات[1].

تجربة الذات مع الحرب

مثلما أُقحم أدب الرحلات عند بعض الباحثين في دائرة الكتابة الجغرافية العربية ممّا أوقع في الغفلة عن مقوّم جوهري في هذا الأدب وهو

---

[1] انظر رحلة التجاني مثلا، فهي من الرحلات التي يهيمن فيها الاستطراد والاستشهاد بالنصوص التاريخية والجغرافية هيمنة تكاد تعصف بسرد الرحلة باعتبارها تجربة شخصيّة.

الذاتية، انعكس عدم الدقّة في القراءة والتصنيف على السيرة العربية القديمة أيضا فاعتُبرت في الغالب ضربا من ضروب الكتابة التاريخية، وخاصّة حين يعتني النص بعَلم من أعلام السياسة والحكم شأن نص ابن شدّاد الذي روى فيه قصّة حياة صلاح الدين الأيوبي. لقد صوّر الكاتب جوانب من حياة هذا القائد وخاصّة سنوات الصراع مع الصليبيين. وكان مصاحبا له في حلّه وترحاله مدّة طويلة. وهو ما جعل النصّ يكتسب قيمة الوثيقة التاريخية التي لا تُقدّر بثمن. ولكنّ ذلك لا ينبغي أن يُنسينا أنّ الغرض الأوّل للكتابة ليس مجرّد تقييد لأحداث تاريخيّة، وإنّما هو تقديم سيرة رجل تميّزت بشمائل وأعمال جعلتها في نظر الكاتب جديرة بالتدوين والإشهار والاقتداء.والمشروع السّيري ينبني على دوافع ظاهرة أو خفيّة حفّزت الكاتب للكتابة عن عَلم محدّد. فهو ملتقى لذاتيْن وإن تباعد بهما الزمان: الذات الكاتبة والذات المكتوب عنها. فإذا كانت العلاقة بينهما قد تميّزت بالمصاحبة الوثيقة والاشتراك في مبادئ وآمال وأعمال سياسية وعسكرية، كان منتظرا من الكتابة أن تكون صورة لذلك.

ونحن هنا لا نروم التبسّط في وصف البنية السردية للسيرة وخصائصها[1]، وإنّما نحاول بيان حضور الكاتب في نصّه وتعبيره عن ذاته وتصويره لفترة من حياته. ولذلك سنحصر نظرنا في تجربة الكاتب مع الحرب بما فيها من مصاحبة وثيقة لقائد فذّ ومشاركة في معاناة هذه الحرب الطويلة.

جعل ابن شداد سيرة صلاح الدين في قسميْن. بنى الأوّل على الأخبار. وقد بوّبها في فصول غرضية وتتبّع من خلالها " أخلاقه المرضيّة وشمائله الراجحة في نظر الشرع " (ص27). ومن ذلك تديّنه وعدله وكرمه وحِلمه

---

[1] درسنا الخصائص السردية والحجاجية للسيرة من خلال مدوّنة واسعة وطرحنا مباحث أخرى تتصل بهذا الجنس السردي ضمن أطروحتنا للدكتوراه : " خصائص الكتابة في السيرة في الأدب العربي القديم من خلال السير المفردة " (في طور الإعداد للنشر)، إشراف الأستاذ محمد القاضي ،كلية الآداب منوبة.

وشجاعته ومروءته. وكانت الحكايات التي ساقها دليلا على هذه الصفة أو تلك ممّا عاشه وخبره. فتواتر طيّ السرد قوله " رأيته " أو " شاهدته" أو " سمعته ". وسعى الكاتب في القسم الثاني إلى متابعة حياة صلاح الدين السياسية والعسكرية منذ خروجه من الشام إلى مصر مع عمّه أسد الدين حتّى وفاة السلطان بعد سنوات من الصراع العسكري مع الصليبيين. وقد حرص الكاتب في هذا القسم أيضا على بيان وضعيّته راويا مشاركا، إذ سرد السنوات الأولى من نشاط صاحب السيرة السياسي والعسكري ثمّ ذكر التقاءه به غير مرّة سفيرا من أمير الموصل قبل أن يلازم صحبته إثر عودته من الحجّ سنة 583 ه وزيارته للقدس بعد تحريرها : " كشف إليّ أنّه ليس في عزمه أن يمكّنني من العود إلى بلادي وكان الله قد أوقع في قلبي محبّته منذ رأيته وحبّ الجهاد. فأحببته لذلك وخدمته من تاريخ مستهلّ جمادى الأولى سنة أربع وثمانين [...] وجميع ما حكيته قبل إنّما هو روايتي عمّن أثق به ممّن شاهده. ومن هذا التاريخ ما أسطر إلاّ ما شاهدته أو أخبرني به من أثق به خبرا يقارب العيان " (ص141). واستمرّ ابن شداد إثر ذلك يروي حياة السلطان في تعاقب أيامها ومعاركها وأطوارها المختلفة، وهي حياة يلخّصها قول الكاتب : " لقد هجر في محبّة الجهاد في سبيل الله أهله وأولاده ووطنه وسكنه وسائر ملاذّه وقنع من الدنيا بالسكون في ظل خيمة تهب بها الرياح يمنة ويسرة " (ص 53)، وهو قول لا تخفى قيمته التعبيرية وقيمته الحجاجية أيضا.

قدّم ابن شداد في سرده معلومات تاريخية مهمّة جدّا عن تنظيم الجيش في هذه المعركة أو تلك ومكوّناته وقادته وتفاصيل عن خطط الحصار والقتال والآلات والقلاع والمدن المحرّرة. وقد تابع حركة السلطان بعسكره أو بجزء منه من مدينة إلى أخرى وأوامره إلى فصائل الجيش القريبة والبعيدة وحرصه الشديد على دحر الغزاة وتحرير البلاد، هذا الحرص الذي قد

يحمله على مغالبة المرض أو ترك النوم والراحة الضرورية. يقول المؤلّف في سرده لحصار صفد : " عيّن مواضع خمسة مناجيق حتّى تُنصب. فقال في تلك الليلة : ما ننام حتى تُنصب الخمسة . وسلّم كلّ منجنيق إلى قوم، ورسله تتواتر إليهم يخبرونه ويعرّفهم كيف يصنعون حتّى أظلّنا الصبح ونحن في خدمته رحمة الله عليه وقد فرغت المنجنيقات ولم يبق إلاّ تركيب خنازيرها. فرويت له الحديث المشهور في الصحاح وبشّرته بمقتضاه وهو قوله (ص): " عينان لا تمسّهما النار: عين باتت تحرس في سبيل الله، وعين بكت من خشية الله " (ص 152).

ومع السرد التفصيلي لبعض الوقائع الحربية وحركة صلاح الدين فيها قائدا ومقاتلا، لم يغفل المؤلّف عن تصوير السلطان في مختلف المواقف الانسانية والحالات النفسية. فهو يصوّر تأثّره عند استقبال ولده الملك الظاهر أو توديعه، وحزنه الباكي عندما أُخبر بنبأ وفاة ابن أخيه. وهو يروي ماشاهد من معاملته لبعض الأسرى، مثل الجماعة التي أمر لكلّ واحد منها " بفروة خرجية، فإنّ البرد كان شديدا " (ص229)، والإفرنجية التي استغاثت بالسلطان ليرجع لها رضيعها، " فرقّ لها ودمعت عينه [...] ولم يزل واقفا رحمة الله عليه حتّى أحضر الطفل وسُلّم إليها فأخذته وبكت بكاء شديدا وضمّته إلى صدرها " (ص 240). وقد لا يكتفي الراوي بسرد ما كان شاهدا عليه بلغة لا يخفى انفعالها، وإنّما يردف السرد أحيانا بتعليق ينبئ عن محبّة للقائد وتقدير عميق لأعماله وأخلاقه، فهو يقول في نهاية سرده للمشهد السابق : " فآنظر إلى هذه الرحمة الشاملة لجنس البشر. اللهمّ إنّك خلقته رحيما فارحمه رحمة واسعة من عندك يا ذا الجلال والإكرام " (ص240). وقد تكون هذه التعاليق وأشباهها مفتتحة لسرد الحكاية، شأن قوله متحدّثا عن رأفة صلاح الدين بشيخ مسيحي طاعن في السن جاء مع الإفرنج للحجّ إلى كنيسة القيامة : " ولقد شاهدت منه رقّة قلب ورحمة في ذلك اليوم لم يُر أعظم منها

رحمه الله " (ص 236).

ولمّا كان صلاح الدين، كما صوّره كاتب السيرة، مهموما دائما بالجهاد والتصدّي للإفرنج المتتابعة أفواجهم من البحر أو من الشمال، كانت حالته النفسية متأثّرة بتقلّبات هذا الصراع. قد يبدو عليه الانبساط والسرور بعد هذا الانتصار أو ذاك، أو عند عودة العساكر من الأطراف بعد انقضاء الشتاء . وقد ينكسر الجيش في هذه المعركة أو تلك أو تصل أخبار المدد الواصل إلى الإفرنج أو أخبار نجاحهم في حصار أو غدرهم بالأسرى أو القوافل أو غيرها فيتضاعف اهتمامه وهمّه. قد يسلّيه ابن شداد وهو من الملازمين له " وهو لا يقبل السلو " (ص277)، مع أنّه في الغالب " ثابت الجأش راسخ القدم " يحوّل بصلابته الضعف والخوف في نفوس المحيطين به قوّة وأملا : " ولقد كنت إذا بلغني هذا الخبر تأثّرت حتّى إذا دخلت إليه فأجد منه من قوّة النفس وشدّة البأس ما يشرح صدري" (ص209). ولقد أشار الراوي غير مرّة إلى معاناة السلطان من بعض أمراء الأطراف وهم من قادة جيشه. ومن أبرزها عندما علم صلاح الدين بعزم الإفرنج على حصار القدس بعد نجاحهم في حصار عكّا والاستيلاء عليها وعلم بموقف بعض الأمراء من البقاء في المدينة : " وكان رحمة الله عليه عنده من القدس أمر عظيم لا تحمله الجبال فشقّ عليه هذه الرسالة وأقمت تلك الليلة في خدمته حتّى الصباح وهي من الليالي التي أحياها في سبيل الله " (ص322). واعتمادا على هذه المعاناة والوعي بواقع الصراع بين جيوش تتلاحق وجيوش تتقاعس، يبيّن ابن شداد تلميحا أو تصريحا السبب في قبول صلاح الدين الصلح مع محاولته تأخيره مرات، كما في قوله هذا للكاتب : " قال لي " متى صالحناهم لم تُؤمن غائلتهم فإنّي لو حدث لي حادث الموت ما تكاد تجتمع هذه العساكر ويقوى الإفرنج. والمصلحة ألاّ نزال على الجهاد حتّى نخرجهم من الساحل أو يأتينا الموت". هذا كان رأيه قدّس الله روحه، وإنّما غُلب على الصلح "

(ص302).

لقد كان سرد ابن شداد لقصّة حياة صلاح الدين، وخاصّة لسنوات القتال مع الإفرنج، يتزاوج فيه باستمرار التدقيق التاريخي للوقائع والأشخاص والظروف والطابع الذاتي والانفعالي الذي كان في وجه من وجوهه وليد محبّة للقائد وتقدير له. ويبدو من النص أنّ هذه المنزلة لصاحب السيرة في نفس كاتبها قد نشأت من الصورة التي تشكّلت لصلاح الدين عند العامّة والخاصّة منذ إنهائه لحكم الفاطميين وإرجاع مصر إلى رحاب الخلافة العباسية وما صار يشتهر عنه شيئا فشيئا من أعمال سياسية في الداخل ومواجهة للصليبيين في دمياط وفي غيرها[1]، وتشكّلت خاصّة إثر انتصار حطّين " وذلك أنّ الناس لمّا بلغهم ما يسّر الله على يديْه من فتوح الساحل وشاع قصده القدس، قصده العلماء من مصر ومن الشام بحيث لم يتخلّف معروف من الحضور " (ص135). قد يكون ذلك كلّه وراء قبول ابن شداد طلب صلاح الدين أن يبقى معه. ولكنّ الصحبة الطويلة هي التي ولّدت العاطفة التي تنكشف حرارتها في مختلف أرجاء النص والعلاقة الذاتية بين الرجليْن التي تُنبئ بها التفاصيل الصغيرة، شأن قول الكاتب : " لمّا شعر بحضوري استحضرني وهو وحده قبل أن يدخل إليه أحد. فدخلت عليه رحمة الله عليه فقام ولقيني ملقى ما رأيت أشدّ من بشره فيه رحمه الله ولقد ضمّني إليه ودمعت عينه" (ص357)، أو قوله بعد وصف مؤثّر لأيام مرض السلطان ووفاته: "وكان يوما لم يُصب المسلمون والإسلام بمثله منذ فُقد الخلفاء الراشدون. وغشي القلعة والبلد والدنيا من الوحشة ما لا يعلمها إلاّ الله تعالى. وبالله لقد كنت أسمع من بعض الناس يتمنّون فداء من يعزّ عليهم بنفوسهم، وما سمعت هذا الحديث إلاّ على ضرب من التجوّز والترخّص إلى ذلك اليوم

[1] نجد ملامح من هذه الصورة في رحلة ابن جبير وقد تحدّث عن صلاح الدين في مواضع كثيرة بلغة لا يخفى منها ما يكنّه الرحّالة من تقدير لهذا السلطان.

فإنّي علمت من نفسي ومن غيري أنّه لو قُبل الفداء لفُدي بالنفس " (ص364).

لقد لازم ابن شداد صلاح الدين منذ جمادى الأولى سنة 584 هـ بشكل مستمرّ تقريبا. فكان قاضيا لعسكره وإماما للصلاة معه أو للصلاة على الشهداء (ص169). يستشيره السلطان في الشؤون الدينية ويستعين به في تقوية نفوس الأمراء وجنودهم عند اشتداد الخطر (ص 321). وقد يرسله إلى الخليفة أو إلى أمراء الشام والعراق للعون على الجهاد (ص178) أو يُحمّله أوامر وتوصيات لقادة عسكره عندما يكونون في منزلة بعيدة من منازل المعركة (صص292، 334) أو يقوم مقامه في تولية وال (ص308). وقد يكون له دور الحاجب الذي ينقل للسلطان بعض رغبات أبنائه أو أمرائه (صص236، 353).

ولذلك لم يعش ابن شداد تجربة الحرب من موقع القرب من القائد فحسب، وإنّما كان أيضا مشاركا في النشاط العسكري متحمّلا مع الآخرين معاناة الحرب الطويلة، وإن كانت مساهمته في القتال قليلة : "وكنت ممّن دخل ورقى على السور ورمى العدوّ بما يسّر الله تعالى" (ص168). لقد كان وصفه للجيوش والمقاتلين وآلات الحرب وسرده لتفاصيل المعارك والمشاورات والمفاوضات وغيرها من موقع الحاضر والمشارك والمنفعل، وكان معبّرا عن هذه التجربة التي عاشها مع جموع المقاتلين والمسلمين الحاضرين وما رافقها من أحاسيس ومشاعر وهزّات نفسية في أوقات القوّة والنصر وأوقات الشدّة والاندحار. فوصول فصائل من العسكر الإسلامي إلى أرض المعركة يكون " عيدا من وجوه متعدّدة" (ص215)، ويرفع من القوّة النفسيّة للمقاتلين المحاصرين داخل أسوار عكّا فيتحدّون زحف العدوّ : " فتحوا الأبواب وباعوا أنفسهم لخالقها وباريها ورضوا بالصفقة الموعود بها وهجموا على العدوّ من كلّ جانب وكبسوهم في الخنادق وأوقع الله الرعب

في قلب العدوّ وأعطى ظهره للهزيمة" (ص215). وقدوم مدد للعدوّ " في خمسة وعشرين شانيا مملوءة بالرجال والسلاح والعدد" كان دعما مادّيا هائلا للصليبيين وكان له انعكاس سلبي واضح، فقد " أثّر قدومه في قلوب المسلمين خشية ورهبة" (ص243). ويبدو وصف كاتب السيرة لآلات الحرب التي اصطنعها الأعداء متّصلا بهذه المعاناة الجماعية. ففي سرده لما جرى في حصار عكّا الطويل، يصف ثلاثة أبراج للعدوّ ويذكر تأثيرها في نفوس المسلمين داخل الأسوار وخارجها: " وكانت هذه الأبراج كأنّها الجبال نشاهدها من مواضعنا عالية على أسوار البلد [...] وكان ذلك قد عمل في قلوب المسلمين وأودعها من الخوف على البلد ما لا يمكن شرحه. وآيس الناس من البلد بالكلّية وتقطّعت قلوب المقاتلة فيه " (ص185). فلمّا باحث صلاح الدين جمعا من الصنّاع لديه في إحراقها ومكّن نحّاسا دمشقيا من الدخول إلى المدينة ونفّذ خطّته : " ضُرب البرج الواحد بقدْر فلم يكن إلاّ أن وقعت فيه واشتعل من ساعته ووقته وصار كالجبل العظيم من النار طالعة ذؤابته نحو السماء فاستغاث المسلمون بالتهليل والتكبير وغلبهم الفرح حتّى كادت عقولهم أن تذهب[...] وما كان إلاّ ساعة حتّى ضرب الثالثة فالتهب وغشي الناس من السرور والفرح ما حرّك ذوي الأحلام والنهى منهم حركة الشباب الرعناء " (ص186).

هكذا نتبيّن أنّ ابن شداد لا يسرد سردا تاريخيا محايدا ولا يصف وصفا جافّا. لقد كان حاضرا في ساحات القتال يعيش الرعب الذي يعيشه رفاقه ويعيش معهم الأخبار السارّة والفرح بالنصر. فكان السرد والوصف ملوّنيْن باستمرار بألوان ممّا تعيشه النفوس في مثل تلك الظروف. ولقد كان تصوير ابن شداد لما عاشه وشارك فيه مندرجا في سرده لقصّة حياة صلاح الدين. وقد ظهرت من النص حياة جهاديّة في المقام الأوّل، إذ هو اعتنى خاصّة بالسنوات التي لازمه فيها في حلّه وترحاله مقاوما للغزو الإفرنجي. وقد

ضاعفت هذه الصحبة من تقدير الكاتب للسلطان وجعلت الكتابة عن حياته طافحة بالمحبّة له والتقديس لسيرته والدعوة الصريحة أحيانا إلى الاقتداء به.

وبصرف النظر عن الغرض الأساسي للكاتب من وراء كتابة نصّه، فممّا لا شكّ فيه أنّه أكسب الأدب العربي القديم نصّا من أبرز النصوص المفعمة بالذاتية .وإذا كانت مقتضيات المشروع السيري لم تسمح له بالتوسّع في سرد أحداث حياته في هذه الفترة، فضلا عمّا قبلها أو ما بعدها، فإنّها لم تمنعه بل لعلّها أتاحت له المناسبة ليروي صحبته الوثيقة لقائد سياسي وعسكري فذّ وتجربته الشخصيّة مع معاناة الحرب الطويلة التي خاضها ذلك القائد. فكان النص بخصائصه التي حلّلنا من السِّير التي تقف على مشارف السيرة الذاتية[1].

الذاتيّة والنظام الأجناسي

لقد مكّنتنا هذه النصوص الثلاثة المتنوّعة أجناسها من الوقوف على حضور الذات الكاتبة في نصّها وسردها لجوانب متعدّدة من تجاربها الحياتية المتّصلة قليلا أو كثيرا بالآخرين. فالفرد يبدو هنا مقتربا من الجماعة مشاركا في بعض آمالها وأعمالها أو متباعدا عنها مختلفة رؤيته عن رؤاها، ومعبّرا عن أفكاره وانفعالاته في مختلف هذه التجارب. لكنّ السرد الذاتي في هذه النصوص لم يكن على شاكلة واحدة. فالتعبير الصادق عن النفس يبدو أحيانا في مهبّ عوامل متضاربة. قد يكون الكاتب محلّ تجاذب بين الرغبة في سرد التجربة الذاتيّة والتحرّج من الحديث عن النفس، وقد يكون

[1] أشار غوسدورف (مرجع سابق، الفصل7) إلى حالات من التماهي بين السيرة الذاتية والسيرة. ولكنّه لم يتحدّث عن نصوص السيرة التي تتضمّن سردا لجانب من حياة كاتب السيرة مندرجا في سرد قصّة حياة العَلم المكتوبة سيرته، باعتبار تقارب الشخصيْن ردحا من الزمن على المستوييْن الذاتي والعام واشتراكهما في جملة من المشاريع والأعمال ذات البعد الجماعي والتاريخي كما هو الشأن في نص ابن شداد الذي حلّلنا، وإنما تحدّث عن نصوص من السيرة يكاد يمّحي فيها صوت الكاتب وحضوره السردي امّحاء تاما، رغم أنّه يسرد أحداث حياة مشتركة في جوانب منها، تاركا المجال لهيمنة صاحب السيرة بأعماله وخاصّة بأقواله وخطاباته المكتوبة وأفكاره حتّى لكأنّ النص سيرة ذاتية كتبها شخص آخر.

على العكس واقعا تحت هيمنة الشعور الطاغي بعظمة الذات وقيمة تاريخها الخاص. وفي مختلف الأحوال، لا تستطيع الكتابة إلاّ أن تكون متفاعلة مع النظام الفكري والثقافي الذي ينتمي إليه الكاتب والتقاليد الكتابية التي تسيّج نصّه.ومهما تكن درجة وعيه بأهمّية التعبير عن الذات وحدوده ومقدار استعداده للتحدّث عن النفس بدرجة ما من الصدق والوضوح، فإنّنا نبخس هذه النصوص قيمتها متى لم ندرك أنّها ليست مجرّد إخبار عن حياة الكاتب أو جزء منها، وأنّها في جوهرها سرد لمغامرة حياتيّة خاضتها الذات الكاتبة وأثّرت في وجودها ونظرتها للآخرين. والكتابة نفسها، على تعدّد البواعث الظاهرة والخفيّة، تمثّل بذاتها دليلا على وعي بقيمة المغامرة الشخصيّة ورغبة في مشاركة القرّاء في معرفة تفاصيلها وتثمين بعدها الانساني، لأنّ الكاتب لم يكتب لنفسه وإنّما للتواصل مع عدد كبير من الناس.

ولقد حاول عملنا منذ المستهلّ أن يكون مساهمة في الحوار الدّائر بين بعض الباحثين حول الذّاتية في النثر العربي القديم ومدى اتّصال النص النثري بحياة المؤلّف ووجدانه. وقد اجتهدنا في بيان ذلك من خلال الإنصات إلى صوت الذات الكاتبة، هذا الصوت الذي قد يكون محجوبا بمضامين تاريخية أو جغرافية أو فقهية أو صوفية أو غيرها. وهو احتجاب ضاعف من طبقاته بعض الدارسين لنصوص السيرة ونصوص الرحلات، وبعض الدارسين لنصوص السيرة الذاتية نفسها[1]. وهذا ما يجعلنا ننتبه لإشكالية أكثر اتّساعا وتعقيدا من مسألة الذاتيّة، وهي المتّصلة بطرائق النظر إلى النثر العربي القديم ومناهج التأريخ له وتصنيفه ومدى الوعي بمنظومته الأجناسية، إذ لا يخفى التأثير الذي تواصل القيام به في دوائر التعليم الجامعي والبحث

[1] انظر دراسة محمد القاضي لكتاب " التبيان " لعبد الله بن بلقين مبيّنا فيها أنّ هذا النص على عكس ما قيل ليس نص مذكرات ووقائع تاريخية وإنّما هو سيرة ذاتية من حيث الموضوع والبناء والغاية.
محمد القاضي، كتاب التبيان لعبد الله بن بلقين : مذكرات أم سيرة ذاتية ؟ ضمن الكتاب الجماعي : التراث الأندلسي في الثقافة العربية والاسبانية، منشورات مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1991، صص35 – 52.

بعض الدراسات القديمة نسبيّا والتي يعاد طبعها بشكل واسع وهي تكاد تحصر تاريخ هذا النثر في ثلاثية الصنعة والتصنيع والتصنّع.

لقد سعيْنا إلى أن نبيّن، من خلال تحليلنا الموجز لثلاثة نصوص من أجناس مختلفة، أنّ الذاتيّة لا تُطلب في السيرة الذاتية وحدها، وإنّما تُطلب أيضا في أجناس سرديّة أخرى مثل الرحلة والسيرة، بل إنّ أدبيّة هذه النصوص من حيث أساليب القول وصيغ السرد وطرائق البناء ليست منفصلة عن مقوّميْن جوهرييْن فيها. أمّا الأوّل فهو قوّة الإحالة المرجعيّة باعتبار ما لهذه النصوص من صلات بالتاريخ العام والتاريخ الشخصي للكاتب. وأمّا الثاني فهو نزعة التحدّث عن النفس وتصوير الذات في مختلف تجاربها والكشف عن هواجسها وانفعالاتها ورؤاها.

ولا شكّ في أنّ المرور من النصوص إلى الأجناس يقتضي الكثير من الأسئلة والتدقيقات المنهجيّة، فضلا عن الحاجة إلى دراسة واسعة ومقارنة بين النصوص. وإنّ اتّساع زاوية النظر والبحث كفيل بأن يرسم بدرجة أعلى من الدقّة دوائر الذاتيّة في النثر العربي القديم ويحدّد مدى مساهمة هذه المسألة في ضبط الخصائص الإنشائية لهذا الجنس النثري أو ذاك.

المتكلّم في "كتاب التوهّم"[1]
لأبي عبد الله الحارث بن أسد المحاسبي

علي عبيد

كلية الآداب والفنون والإنسانيات ـ منوبة

تمهيد

يُعزى اختيارنا مبحث المتكلّم (Locuteur) في كتاب التوهّم للمحاسبي إلى اعتبارَيْن اثنين. أحدُهما متعلّق بالمتكلّم. فقد استقطب الاهتمام في الدراسات اللسانيّة والتداوليّة المعاصرة[2] وجُوِّد النظرُ في مفهومه ومميّزاته[3]

---

[1] المحاسبي، كتاب التوهّم، ضمن "كتاب الوصايا"، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، ط. 1، بيروت، 1986، ص.ص385– 448.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كتاب "التوهّم" قد طبع مرارا ونشر أيضا ضمن: المحاسبي، "آداب النفوس"، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1988، ص.ص159–201، وله مخطوطتان إحداهما تحمل عنوان "التوهّم" وهي مودعة بودليانا تحت رقم 611 والأخرى عنوانها " التوهّم بكشف الأحوال وشرح الأخلاق". وهي محفوظة بمتجانا تحت رقم 3/774. واعتمدنا نسخة دار الكتب العلميّة لأنّها أسبق نشرا وأوضح ترتيبا.

[2] انظر على سبيل المثال:

Catherine Kerbrat-Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Collin, Paris, 1980, p.p171-183.

Oswald Ducrot, Le dire et le dit, Minuits, 1984.

Christian Plantin, Essai sur l'argumentation, Kimé, Paris, 1990.

Jean Cervoni, L'énonciation, P.U.F., Linguistique nouvelle, Paris, 1987.

Dominique Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, Éd. Bordas, Paris, 1990.

[3] يتمحّض مصطلح المتكلّم لدى باحثي إنشائية التلفّظ والتداولية لكائنات ثلاثة على الأقلّ. ولكلّ كائن من هذه الكائنات وظيفة يؤدّيها. فثمّة المتكلم الذي لا يعدو أن يكون الذات المتكلّمة (Sujet parlant) وهي ذات تجريبية « Être empirique » أساسا أنتجت القول في مقام مخصوص، في حين أنّ الكائنين الآخرين هما خطابيان. أحدهما المتكلّم الذي هو مصدر القول في الملفوظ والطرف المسؤول عن الكلام، وأمّا الآخر فهو المتلفّظ (Enonciateur) المضطلع في ذاك الملفوظ بأداء دوريْ الإدراك وإنجاز أعمال لغويّة كالاستفهام والإثبات والوعد. هذا علاوة على أنّ المتلفّظ يمكن أن يكون صوتا أو مجموع أصوات حاضرة في كلام ذاك المتكلم، بل إنّ الشخص قد يكون متكلما ومتلفظا في الآن نفسه في الملفوظ. لا مراء، فهذا التمييز الحاصل بين كائنات المتكلّم هذه ناجم عن وضعيّة منشئ الخطاب وعن دوره داخل عمليّة التلفظ وبالتالي عن علاقة الخطاب نفسه بمفهوم تعدّد الأصوات الذي سنّه باختين، انظر:

Oswald Ducrot, Le dire et le dit, op.cit., p.p192-210.

C.K.Orcchioni, L'implicite, Armand Collin, Paris, 1986, p.p32-33.

وفي منزلته من الخطاب[1] وعلاقته بالمتكلّم إليه[2]. ولئن بدت بعض المسائل المثارة فيه طارفة كالجهة[3] (Modalité) فإنّ بعضها الآخر تليد من قبيل صورة ذات المتكلّم[4] (Ethos). وثاني الاعتبارين فخاصّ بكتاب التوهّم. فقد ظلّ مُهملا، لا يحظى بعناية الدارسين[5] بالرّغم من تميّز خطابه السرديّ بميزات لعلّ أبرزها تطويره وظيفتيْ السند والمتن في رواية الأخبار لأداء وظائف عدا التوثيق واحتضانه رحلة غيبيّة تقحّم فيها صاحبه قبل غيره حجب الغيب، وتشريحه النفس الإنسانيّة.

وقد لفت انتباهنا فيه حضورٌ للمتكلّم ارتأينا مقاربته. لكن قبل ذلك نعرّف القارئ بالكتاب.

---

[1] اعتبره "بنفنست" ركنا من أركان الخطاب حين قال: "الخطاب في مفهومه العامّ كلّ قول يقتضي متكلّما وسامعا ومقصد تأثير في ذاك السامع بوجه من الوجوه". انظر:

Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Éditions Gallimard, Paris, 1966, p 246.

وذهب "بنفنست" إلى أنّ الكلام لا يستمدّ وجوده إلاّ من كون المتكلّم فيه ذاتا وهو يحيل على ذاته تلك بوصفه "أنا"حاضرة في الخطاب. نفسه، ص 260.

[2] اعتبر "بنفنست" أنّه لا يمكن تصوّر حضور للذات المتكلّمة إلاّ وهي تتّجه إلى مخاطب تخاطبه. انظر: مرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3] الجهة عموما ماثلة في ما يتّخذه المتكلّم في ملفوظ ما من موقف مما يقوله وما يبديه من اعتقادات تجاه المخاطب. انظر: محمد الخبو، مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2006، ص.ص163-201.

ومن البحوث الغربية التي اعتنت بالجهة، انظر:

Le Querler Nicole, Typologie des modalités, Ed. Presses Universitaires de Caen, 1996.

Julie Leblanc, De l'avant texte au texte achevé, Genèse et modalités de mondes possibles, In: L'énonciation, La pensée dans le texte, Textes réunis par Parth Bhatt et autres, 2ème Éd. Trin texte, 2001.

[4] الإيتوس وهو أن يرسم المتكلّم صورة عن ذاته تجعله أهلا إلى أن يُصدّق ويُقبل قوله. انظر: أرسطوطاليس، الخطابة، تعريب عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ودار القلم، بيروت، 1979، ص10.

[5] أعثرنا البحث على مرجع وحيد في شكل مقال موجز تناول فيه صاحبه بالتحليل كتاب التوهّم بصفته رحلة غيبيّة متخيّلة. انظر: محمد لطفي اليوسفي، حركة المسافر وطاقة الخيال: دراسة في المدهش والعجيب والغريب، وارد في الموقع http://www.nizwa.com/volume37/p53_62.html الذي تمت زيارته يوم 12 من شهر نوفمبر سنة 2008 في الساعة20 و10د.

تقديم "كتاب التوهّم":

ورد العنوان مركّبا إضافيا جزؤه الأوّل مضاف يفيد الخطّ والفرض وتسجيل النفس في صحيفة[1] في حين أنّ جزءه الثاني مضاف إليه مصدر من فعل توهّم أي تمثّل الشيء إنْ كان في الوجود أو لم يكن[2]. والتوهّم من وجهة دينيّة هو تخيّلُ المؤمن أهوال القيامة. وبتخيّله إيّاها في الدنيا تُخفّف عليه في الآخرة[3]. أمّا من وجهة صوفيّة فيكون التوهّم بالقلب أو بالعقل[4]. وإذا استطاع المريد حمل نفسه على التخيّل فقد اهتدى. والحجّة في ذلك أنّ "حديث النفس إنّما هو تروية"[5] لأنّ النفس لا تتحدّث إلاّ بالمعاصي والذنوب[6]. فإنْ نسجت على منوال العقل والقلب في التوهّم تزكّت وتطهّرت وتساوت مع القلب في وعظ صاحبها وزجره. ويُستدلّ على ذلك بحديث الرسول (صلعم): "إذا أحبّ الله عبدا جعل له واعظا من نفسه، وزاجرا من قلبه، يأمره وينهاه"[7]. أمّا فلسفيّا فالتوهّم رديف المتخيّلة[8] التي تمتاز بقدرتها على الابتكار والخلق[1]. وتزداد

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، 1970، مادة: كتب. ولكلمة كتاب مداليل عدّة منها ما يكتب فيه كالصحيفة ومنها ما يكتب منها كالدواة. انظر:الزبيدي، تاج العروس، دار صادر، بيروت،1965، مادة(كتب). واستعملت أيضا بمعنى الرسالة المحرّرة على رقعة من قبيل قوله:اذهب بكتابي فألقه عليهم. انظر مزيد تفصيل: صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس، منشورات كلية الآداب بمنوبة،2001، ص.ص99-101.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مصدر مذكور، توهّم الشيء: تخيّله وتمثّله، كان في الوجود أو لم يكن. وقال: توهّمت الشيء وتفرّسه وتبيّنه بمعنى واحد. والوهم: الطريق الواسع. وهم: الوهم من خطرات القلب، والجمع أوهام، وللقلب وهم،

[3] إنّ الذي نظر إلى آخرته ورأى أسباب هلاكه فيها بقلبه وجوارحه، وفرّغ لنفسه بالفكر والتوهّم أعلام الآخرة فشاهد بها أهوالها وشدائدها، وأراها بالتوهّم النار والجنّة من ورائها، وأنّها لا تصل إلى الجنّة إلاّ بعد النجاة من عذابها، مفارق ذلك بسخاء نفس ومحبّة. المحاسبي، الوصايا، نفسه، ص.ص340-341.

[4] محمّد بن الطيّب، وحدة الوجود في التصوّف الإسلامي في ضوء وحدة التصوّف وتاريخه، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2007، ص34.

[5] المحاسبي، الوصايا، مصدر مذكور، ص300.

[6] روي عن الرسول(ص) قوله: "عفى [كذا] عن أمّتي ما حدّثت به نفوسها" انظر:المحاسبي، الوصايا، نفسه،الصفحة نفسها.

[7] حديث أخرجه أبو داود عن سلمان. انظر: المحاسبي، الوصايا، نفسه، ص306.

[8] الكندي، رسالة في حدود الأشياء، ضمن رسائل الكندي الفلسفيّة، تحقيق محمّد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، جزء:1، ص167. وعدّ الفارابي المتخيّلة "من أعجب قوى النفس الباطنيّة" الفارابي، كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصر نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959، ص70.

فاعليتها عند النوم وعند المرض والخوف والاضطراب العقلي. فيرى أصحابها خيالات أو صورا محسوسة لا نسبة لها إلى المحسوس لكنّها تبدو أمامهم حقيقيّة[2] وقد تتصوّر صورا وأفعالا ليست موجودة أصلا[3].

أمّا "كتاب التوهّم" فيتّسم بالقصر نسبيّا[4]. ويتألّف من فاتحة ورحلة وخاتمة. وتتضمّن الفاتحة[5] علاوة على البسملة والحمدلة التذكير بعظمة الله وبيوم الحساب ودعوة المخاطب إلى الندم على عصيانه وحثّه على طلب العفو من الله وأمره بتخيّل نفسه وقد صُرع وشيكا.

وتنطلق الرحلة بطور نزع الموت ومعاينة وجه ملك الموت والجلوس لسؤال الملكين فانفراج القبر عن يوم القيامة. ثم يليه طور الحشر وما يتخلّله من نداء المنادي للعرض ووقوف الخلائق بين أيدي الله في جزع وخوف وانشقاق السماء وطلب الشفاعة والمرور بالجسر وأهواله ووصف عذاب جهنّم. ثمّ تنتهي الرحلة بطور وصف الجنّة. فيُرفع الحجاب ويظهر الله بكماله على صفوته وقد ازداد أحبّاؤه بمشاهدتهم إياه حسنا وإشراقا. وأمّا الخاتمة[6] فمدارُها على طلب المتكلّم الرضا من الله بالعمل الصالح لنيل ثوابه والدعاء لكاتبه بالتوفيق.

---

[1] ابن رشد، كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة دار المعارف العثمانيّة، حيدر آباد، 1947، ص55.

[2] ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، طبعة2، (د.ت)، ج:4، ص.ص129ـ130. وتتلو المتخيّلة ـ حسب ابن سينا ـ قوّة باطنية أخرى هي الوهم أو المتوهّمة، وهي في نظره قوّة نفسانيّة "أكثر تجريدا للشيء المحسوس" من الخيال ومن المتخيّلة. نفسه، ج:2.، ص379.

[3] الكندي، نفسه، صفحة نفسها.

[4] يتألّف النصّ الوارد ضمن المحاسبي، كتاب الوصايا من ستّ وخمسين صفحة من الحجم المتوسّط وأمّا النصّ الوارد ضمن المحاسبي، كتاب آداب النفوس فيشتمل على خمسين صفحة فحسب، والسبب في اختلاف الكمّ بين النسختين عائد إلى الإخراج والعنونة اللذين تتميّز بهما النسخة الأولى من النسخة الثانية.

[5] تتّسم فاتحة "كتاب التوهّم" بالقصر. فطولها لا يتعدّى تسعة أسطر. انظر: المحاسبي، كتاب التوهّم ضمن كتاب الوصايا، نفسه، ص387.

[6] خاتمة كتاب التوهّم تقتصر على سطرين. نفسه، ص444.

تلك هي الرحلة الغيبيّة التي أمر المتكلّم مخاطبه أن يجعل نفسه تتخيّل أنّها قامت بها. وقد سُردت سردا سابقا قوامُه لازمةُ "توهّم نفسك"[1] ما تفتأ تتكرّر بانتظام طيلة النصّ[2]. فبدت الوقائع محتملة الحدوث، خاضعة لبنية سرديّة بسيطة تُختزل في اختبار ورد في مفتتح النصّ:" الحمد لله [...] الذي جعلنا للبلوى والاختبار" (ص387)، وتنهض نتيجة هذا الاختبار على ثنائية النّجاح والفشل. فإمّا أن يتحقّق الثواب والفوز بالجنّة، وإمّا أن يكون العقاب والحشر في جهنّم.

وهكذا يبدو نصّ "التوهّم" نصّا سرديّا مُوغلا في التخييل بلْه في التوهّم. وقد بانت لنا فيه خطّتان هما خطّة الكلام وخطّة الصّمت. لذلك سنقتصر على تحديد هاتين الخطّتين.

I- المتكلّم ناطقا:

يُعنى مبحث المتكلّم ناطقا بالفحص عن أصناف المتكلّمين وعن الاستراتيجيّات المستخدمة في الخطاب.

أ) ـ أصناف المتكلّمين:

يحتضن "كتاب التوهّم" عددا من المتكلّمين تبلغنا أصواتهم إنْ مباشرة كصوت الراوي الأوّلي وإنْ بصورة غير مباشرة منْ قبيل صوتيْ الله والرسول(صلعم) في النصّ الديني الإسلامي وأصوات الرواة المحدّثين في الأحاديث والأخبار ومن قبيل ما تنطق به شخصيات الآخرة من أقوال.

[1] تكرّرت عبارة "توهّم نفسك" ونظيراتها من قبيل "توهّم قلبك" و"لو توهّمت نفسك" في النصّ زهاء ستّ وعشرين مرّة في حين أنّ عبارة "توهّم" المتعدية إلى غير النفس تناهز تسعا وستين مرّة.

[2] حاولنا إحصاء فعل الأمر "توهّم" الوارد في النصّ فألفيناه يتكرّر اثنين وتسعين مرّة، منها ستّ وعشرون مرّة يتعدّى فيها إلى النفس: "توهّم نفسك"، وباقي المرّات يتعدّى فيها إلى ما عدا النفس من قبيل:"فتوهّم جوابك باليقين" أو "توهّم سرور قلبك"، على أنّ ما نبتغيه من هذا الإحصاء هو تأكيد أهميّة التوهّم بالنّسبة إلى بنية الأحداث وصيغة الخطاب من جهة وإبراز جدارته بأن يكون المصدر المشتقّ منه عنوان الكتاب بلا منازع من جهة أخرى.

1ـ الراوي الأوّلي:

نعاين حضوره من ضمير المتكلّم الذي يطفو على سطح السرد في موضعيْن من النصّ فحسب. أحدُهما ورد في الفاتحة وفي قوله: "فعجبت كيف تقرّ عينك[...]" (ص 387) والآخر في قوله: "فتوهّم ما وصفت لك، فإنّما وصفت لك بعض الجمل" (ص419). ومع ذلك نستشفّه أيضا من ضمائر نحويّة مختلفة[1] استخدمها هذا الراوي أثناء توجّهه إلى المتلقّي ولا سيّما من صيغة المخاطب التي يأمر بمقتضاها مرويّا له شخصيّة بأن يتخيّل نفسه وقد بُعث بعد موت.

إنّه راو مجهول الهوية، مجرّد من الاسم العلم ومن الخصائص المادّية والنفسيّة. يسرد أحداث الرحلة سردا سابقا. وقد خوّل له هذا الموقع الزمني الاطّلاع على الغيب وتجاوز مخاطبه دراية بعالم الخوارق والتخيّلات. ومن ثمّ كان الناهض بوجهة النظر. وقد أعلن بنفسه أنّه المبئّر الواصف: "فتوهّم ما وصفت لك". فالشخصيّة المخاطبة مدعوّة إلى التخيّل والمعرفة. والمتكلّم هو من يوجّه بصرها وبصيرتها ويحدّد سلوكها ويرسم لها الطريق إلى الآخرة.

ويمكن رصد صورة ذات الراوي الأوّلي من خلال كونه روى أحداثا لم يشارك فيها واضطلع بوظائف أبرزها حثّ مخاطبه على تخيّل نفسه وقد انطلق في رحلة غيبيّة أوجد لقيامه بها دوافع حاملة على الاقتناع[2] ورتّب أطوار

---

[1] ورد سرد "كتاب التوهّم" في البداية بضمير المتكلّم الجمع الذي يحيل إلى المتكلم والمخاطب أو المخاطبين في آن معا. يقول: "الحمد لله الواحد القهّار[...] الذي جعلنا للبلوى والاختبار، وأعدّ لنا الجنّة والنّار[...]" (ص385) ثمّ تحوّل إلى ضمير الغائب المحيل على الإنسان الفرد: "وطال لذلك الحزن لمن عقل واذكر، حتّى يعلم أين المصير وأين المستقر، لأنّه عصى وخالف المولى[...]" (الصفحة نفسها)، ثمّ إلى ضميرِ المخاطب المفرد: "فإلى الله فارغب[...]، وإيّاه فسل [...]، به فاستعن" (الصفحة نفسها)، فضمير المتكلم المفرد: "فعجبتُ كيف تقرّ عينك[...]" (الصفحة نفسها)، ثمّ إلى ضمير المخاطب المفرد المعزّز باللازمة: "توهّم نفسك"، ليتواصل على مدى الرحلة إلى ما قبل النهاية بقليل حيث استعيض عنه بضمير الغائب المفرد العائد إلى الشخصيّة المحوريّة على هذا النحو: "فلمّا دنا من باب قصره وخيامه قامت الحجاب رافعي ستور أبواب قصره [...]" قبل أن ينغلق النصّ بصيغة المخاطب: "فكن إلى ربّك مشتاقا [...] وابتهل في طلب الله بفضله وإحسانه..."(ص444).

[2] الحمل على الاقتناع (Persuasion) حسب المختصّين في الحجاج مخاطبة القلب والعقل جميعا. انظر:

تلك الرحلة وحدّد أعمالها وأناط تلك الأعمال بفواعل وصيّر مخاطَبه شخصيّة مذعنة لأوامره، تتخيّل ما يطالبها بتخيّله.

ومنذ فاتحة الكتاب حدّد هذا الراوي الأوّلي عقدا إجباريّا[1] بينه وبين المخاطب يقتضي أنّ "أهوال يوم القيامة إنّما تخفّف على أولياء اللّه الذين توهّموها في الدنيا بعقولهم"[2]. ورغم أنّ هذا البند تقرير (Assertion) ورد في نصّ قصصيّ قائم على التوهّم والتمويه وليس بصادر عن شخص تاريخي فيمكن اعتباره جادّا[3] مرتبطا بحال استياء الراوي من مخاطبه القرير العين. لذلك كانت صيغة الأمر مهيمنة على الأعمال بالقول. ويُستصفى هذا الأمر بالأخصّ من عبارة "توهّم" التي تتكرّر في النصّ، وقد وردت مُعزّزة بجمل حالية وبتراكيب شرطيّة جمّة وبصيغة المضارع الدالّ على الاستقبال ممّا صيّر المخاطب مستسلما لمشيئة الراوي ولما يريد منه أن يتخيّل.

لذلك يلوح المتكلّم الراوي في "كتاب التوهّم" زاهدا مُعتكفا مُؤمنا بقدرة اللّه وبيوم الحساب، ومُحدّثا فقيها مُستوعبا المنقول وثقافة العصر، لا بل رائدا صوفيّا خبيرا بالغيبيات.

Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature d'idées, Fiction), Nathan/ Her, Paris, 2000, p 226.

[1] يُعدّ العقد إجباريّا عندما يُرغم المرسل مرسلا إليه على قبول مهمّة البحث عن موضوع القيمة على أساس خضوع الأدنى لأوامر الأعلى. انظر: Greimas (A.J.), Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique in Communications,8, L'analyse structurale du récit, Ed. du Seuil, Paris, 1981, p52.

[2] المحاسبي، الوصايا، نفسه، ص414.

[3] اعتبر "سيرل" أنّ النصّ التخييليّ ولا سيّما القصصيّ منه وإن تضمّن الأعمال اللّغويّة وخاصّة الإثباتات فإنّها مصطنعة وغير جادّة. إلاّ أنّ "جونات" بيّن ردّا على "سيرل" أنّ الأعمال المتضمّنة في القول غير الجادّة والمتصنّعة في النصّ الأدبيّ تبطن أعمالا مضمّنة في القول جادّة لأنّ عدم صدق الأعمال بالقول في النصّ التخييليّ هو في نهاية الأمر صورة لأعمال مضمّنة في القول صادقة قصد إليها، بطريقة غير مباشرة، المؤلف من خلال مفوّضه الراوي. انظر:

معجم السرديات، مخطوط من تأليف وحدة بحث الدراسات السرديّة بكلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة(قيد النشر)، مادة: عمل لغوي إعداد: محمّد الخبو.

Gérard Genette, Diction et fiction, Seuil, Paris, 1991, p125

John R. Searle, Sens et expression: études de théorie des actes de langage, Editions de Minuit, Paris, 1982, p.p108-111.

على أنّ صورة المتكلّم هذه لا تتجلّى بوضوح في نظرنا إلاّ متى تدبّرنا وجهًا آخر للمتكلّم هو المتكلّم إليه.

2ـ المتكلّم الآخر أو الصورة والمرآة:

المتكلّم إليه في "كتاب التوهّم" كائن تخييليّ، إليه يتوجّه المتكلّم علنا بضمير المخاطب المفرد. وهو مطموس المعالم، غُفل من الاسم أيضا على غرار المتكلّم يكاد يكون بلا ماض ولا حاضر، يحيا في دنياه مُطمئنّ البال، ساهيا عن آخرته. ممّا اضطرّ المتكلّم إلى أن يقف منه موقف المستغرب:" فعجبت كيف تقرّ عينك؟ أو كيف يُزايل الوجل والإشفاق قلبك؟ وقد عصيت ربّك [...]" (ص387)، وإلى أن يأمره بتوهّم نفسه قد نزل الموت به وشيكا ودفن سريعا وانبعث ليشهد يوم الحساب (ص389). وقد صوّره في طور القيامة بعريه ومذلّته وأحزانه وهمومه نادما عمّا اقترفه من ذنوب (ص394)، قد أضناه طول الانتظار (ص398)، فبدا حائرا مع الخلائق مرتبكا لا يدري مصيره (ص 406)، أتزلّ به قدمٌ فيهوي من الجسر فتتكسر قامته وترتفع رجلاه فيقع في سعير جهنّم (ص415) أم يجتاز الصراط آمنا مطمئنّا فيدخل الجنّة مُبيضّ الوجه، مسرور القلب في موكب بهيج (ص425)؟

ولئن استأثرت جهنّم وألوان عذابها بنصيب من اهتمام المتكلّم الراوي حين أمر مخاطبه بتصوّر نفسه قد حُشر في سعيرها فإنّ ما خصّ به الجنّة ونعيمها من وصف كان أوفر حظّا جرّاء الاستعانة بسياسة يهيمن فيها الترغيب على الترهيب[1]. فقد أخرج صورة المتكلّم إليه[2] مُخرج صورة سيّد مُهاب، صاحب قصور وجوار، له من الغلمان والخدم والقهارمة ما لا يُحصى

[1] استغرق وصف جهنّم سبع صفحات أي من صفحة 412 إلى صفحة 418، بينما تجاوز وصف الجنّة ثلاثا وعشرين صفحة أي من صفحة 421 إلى صفحة 443.

[2] يعتبر الأثر الانفعالي الذي يحدثه المتكلّم في مخاطَبه والذي يعرف حسب أرسطو بالباتوس (Pathos) ركنا أساسيا من أركان الحجاج إلى جانب الاستراتيجيات الخطابية أو ما يطلق عليه باللوغوس (Logos) وصورة المتكلّم في الخطاب أو الإيتوس(Ethos) . انظر "L'argumentation dans le discours"، Amossy مرجع مذكور، ص164، ص170.

ولا يُعدّ (ص424)، وبعثه جسدا بكامل غرائزه، يتبختر في مشيته ويرفل في كثبان المسك ورياض الزعفران (ص425)، متكئا في مجلسه على أريكته (ص432)، يتزيّن بأكمل الهيئة وأتمّ النعمة (ص430)، ويمتطي النّوق من ياقوت (ص435)، وتقام له الولائم الفاخرة (ص439)، وصيّره متهالكا على المتع الحسيّة. فما إنْ يفرغ من خلوته بإحدى نسائه حتّى تلقاه أخرى معاتبة إياه عن إشاحته عنها وإبطائه في الحضور إليها (433). وقد استخدم لذلك معجما غزليّا لا يقتصر على التشبيب بمفاتن المرأة المألوفة في الشعر العذري البدوي من حسن البنان وغنج الحور وطيب العوارض وإنّما تجاوزه إلى ما هو إباحيّ من لين الجسد وبياض النهود ومن ضمّ ولثم وتداخل الأجساد وما ينشأ عن ذلك من خفّة سرور القلب ولذّة فرح البدن (ص 427). كلّ ذلك بحجّة أنّه من نعم الجنّة التي أحلّها الله للمؤمنين، بل إنّه يتفنّن في رسم صورة جمال المرأة الرافل في أنفس الحليّ (ص429).

فالمتكلّم يتخيّر لوصفه ذاك من الكلم بديعه ومتجانسه ومسجوعه، كَلِمًا ذات جرس نغمي مؤثّر، يُبنى على صيغ صوتيّة بعينها ويُحاك من الازدواج والترديد والتناسب بين الفقر. نثره في ذلك يساير في نظمه، وكأنّه رام به أن يزيد في تحريك الغرائز وترغيب النفوس كما في هذا الشاهد: "فلمّا وضعت بنانها في بنانك وجدت مجسّة ليّنة بنعيمه، وكاد أن ينسلّ من يديك للينه، وكاد عقلك أن يزول فرحا بما وصل إلى قلبك من طيب مسيس بنانها" (ص427).

واستنادا إلى ما تقدّم، نستخلص أنّ المتكلّم إليه كائن مُجرّد مُطلق، صمّمه المتكلّم الراوي على هذه الشاكلة تحديدا ليجعله قابلا الإحالة إنْ على الإنسان عموما وإنْ على المسلم والمريد الصوفيّ[1] خصوصا.

[1] يُروى عن أبي نعيم الأصبهاني، "أنّ الجُنَيْد بن محمّد الصوفيّ قال: كان المحاسبي يخرجني من عزلتي إلى الطريق حتى ينتهي إلى مكان كان يجلس فيه بحيث لا يرانا أحد ثمّ يقول: سلني فأقول ما عندي

قد يستقيم مثل هذا التأويل إذا سلّمنا بأنّ المتكلّم والمتكلّم إليه كائنان منفصلان. لكن ألا يصحّ أن يكونا كائنا واحدا وقد انشطر إلى ضميريْن "أنا" و"أنت" بل إلى ذاتيْن، إحداهما تتكلّم وهي تأمر، والأخرى تنصت وهي صموت؟ فالمرء مُلزم إنْ تحدّث إلى ذاته أن يضع نصب عينيْه آخر يحادثه[1]، فالآخر لا يبرح كلامه قطّ[2] حتّى إنّه لأسبق من اختيار الألفاظ التي بها يعبّر[3]. أفلا يجوز عندئذ أن يتعدّى هذا الكائن حتّى إلى المؤلّف المقتضى[4] المرتسمة صورتُه في الخطاب ومن خلاله إلى المحاسبي الذي اشتهر بمحاسبته نفسه[5]؟

إنّ دلائل عدّة تجعلنا نرجّح هذا الاحتمال. فالمخاطَب لاح في ضلال ينتظر من يهديه إلى سواء السبيل على غرار المحاسبي نفسه في آخر أيّامه[6]. فقد قطع صلته بعلماء عصره[7] وآثر الاعتكاف والتزهّد[8] وغدا من أئمّة

سؤال، فيقول: سلني عمّا يقع في نفسك. فتنثال عليّ السؤالات فأسأله عنها، فيجيبني عليها[كذا!] للوقت. ثمّ يمضي إلى منزله فيعلمها [كذا!] كتبا." انظر: المحاسبي، كتاب الوصايا، نفسه، ص42.

[1] Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, op. Cit. p82.

[2] Francis Jacques, Dialogues, Recherches logiques sur le dialogue, P.U.F., 1979, p129.

[3] Mikhaïl Bakhtine, Marxisme et philosophie du langage, 2ème édition, Minuit, Paris, 1977, p136.

[4] المؤلّف المقتضى (Auteur impliqué) مصطلح متمحّض للدّلالة على الصورة التي يرسمها المؤلّف لأناه الثانية الباطنيّة العميقة والتي تكون أصدق من أناه السطحيّة فتظهر في نصّه على شاكلة صور مسقطة يستشفها القارئ من آراء الشخصيات ومن مواقفها وممّا يختاره المؤلّف من كون قصصيّ وأساليب وممّا يروم إيصاله من مقاصد عبر أعوانه التخييليين. انظر:

Gérard Genette, Nouveau discours du récit, Ed. Seuil, Paris, 1983, p.p101-104.

[5] عُرف أبو عبد الله الحارث بن أسد بالمحاسبي لكثرة محاسبته نفسه وقد أجمع على ذلك أغلب الدّارسين. انظر ما أورده عبد القادر أحمد عطا محقق كتاب الوصايا في مقدّمة التحقيق من أقوال حول هذه المسألة: المحاسبي، كتاب الوصايا، نفسه، ص. ص149-150.

[6] فقد جاء في مقدّمة كتابه الوصايا قوله: " فعظمت مصيبتي لفقد الأولياء الأتقياء وخشيت بغتة الموت أن يفجأني على اضطراب من عمري، لاختلاف الأمّة، فانكمشت في طلب عالم لم أجد من معرفته بدّا" م.ن، ص62. وقد قطع صلته بعلماء عصره ويروي ابن خلكان: "أنّه هجر النّاس واستخفى من العامّة". انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص58.

[7] المحاسبي، كتاب آداب النفوس، مصدر مذكور، ص150. وذهب الدارسون إلى أن أحمد بن حنبل كان يكرهه لنظره في علم الكلام وتصنيفه فيه. نفسه، الصفحة نفسها.

[8] ابن خلكان، وفيات الأعيان، مصدر مذكور، ص57 "وهو أحد رجال الحقيقة(الطريقة)، وهو ممّن اجتمع له علم الظاهر والباطن، وله كتب في الزهد والأصول."

الصوفيّة[1]. وحين مات لم يصلّ عليه إلاّ أربعة نفر[2]. ولا نعدم إمكان أن يكون ذاك المخاطبُ مرآة يتأمّل فيها المتكلّم نفسه[3] وقد تجلّت له على هذه الصورة في لحظة حساب ذاتي وتأنيب ضمير.

ومن ثمّ كانت صيغة المخاطب استراتيجية خطابيّة خوّلت للمتكلّم التحكّم في المتكلّم إليه أي التحكّم في ذاته، وأقامت بين المتكلّم وبين ذاته مسافة منها يأمرها مباشرة، ومن خلال ذاته تلك يأمر غيره[4]. فيخال المتلقّي نفسه كأنّه في صميم ذهن المخاطب[5].

ولمّا كان قصد الراوي الأوّلي حمل المتكلّم إليه على الاقتناع[6] بحقيقة ما ينقل من صور عالم الغيب فإنّه لم يكتف بصيغة المخاطب تلك وإنّما عمد إلى استراتيجية خطابية أخرى من جملة ما تشتمل عليه من خطط الاستدلال بمتكلمين أُخر.

---

[1] فقد قال التميمي إنّه إمام المسلمين في الفقه والتصوّف والحديث والكلام انظر: المحاسبي، آداب النفوس، م.ن.ص: 150؛ وعدّه التوحيدي من أئمّة التصوّف.انظر:التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1953، ج3، ص97.

[2] المحاسبي، كتاب الوصايا، مقدّمة المحقق، مصدر مذكور، ص44.

[3] يعتبر بناء صورة للشخصيّة المخاطبة تقنية من جملة تقنيات الحجاج. بل يفضّل منظّرو الحجاج أن تكون الصورة تلك عبارة عن مرآة يحلو للشخصية المخاطبة تأمّل ذاتها فيها. انظر:
Catherine Kerbrat-Orecchioni, Les interactions verbales, Armand Colin, Paris, 1990, tome1, p57.

[4] لمّا كان ضمير المخاطب يعني كائنا إليه نتحدّث فإنّ القارئ يجد نفسه معنيا أيضا بهذا الحديث. ومن ثمّ فالخطاب في الحالين موجّه إلينا باعتبارنا قرّاء لا سيما أنّ صيغة المخاطب هذه ناجعة من وجهة بلاغيّة بحكم كونها تقتضي ضمنيًا في المقام الخطابي الذي أنتجت فيه متلقيا. انظر:
R.L.Wagner et J. Pinchon, Grammaire française classique et moderne, Hachette, 1962, p50

[5] تخوّل صيغة المخاطب هذه للراوي أن يمسك بالشخصيّة المخاطبة أي بالبطل وكأنّه يمسك بحشرة فيخضعها لمجهره وملقطه فيحصل من خلالها على إيحاءات ومقاصد يترجمها هو متوجّها بها إلى نفسه وإلى غيره. وتوهمنا هذه الصيغة بوجودنا داخل ذهن الشخصيّة المخاطبة. انظر:
Françoise van Rossum-Guyon, Critique du roman (Essai sur la «Modification» de Michel Butor), Gallimard, Paris, 1970, p.155.

[6] يحصل الحمل على الاقتناع (Persuasion) بمخاطبة القلب والعقل معا. انظر:
Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature, Nathan/ Her, Paris, 2000,p.p164-170.

3ـ التعدّد الصوتي:

يتضمّن "كتاب التوهّم" متكلّمين أحضرهم الراوي الأوّلي في نطاق الاحتجاج لأطروحته. وهم أصناف.

ـ متكلّم النصّ الديني:

يعتبر القرآن مقوّما أساسيّا من مقوّمات عالم الغيب[1]. لذلك استخدمه راوي المحاسبي حجّة سلطة (Argument d'autorité) يعضد بها خطابه. فانتقى من الآيات القرآنيّة ما له صلة بالآخرة. وأدخل عليه من قرائن التخاطب ما جعله ملائما مقامه التلفّظي. ثمّ وظّفه في خدمة وصفه موقف الحشر ووصفه عذاب جهنّم ونعيم الجنّة. والشأن في ذلك استدلاله بآيتين على صورة انشقاق السماء وذوبانها يوم العرض والحساب، وعزّز الاستدلال بفعل "صار" على هذا النحو:" فأذابها ربّها حتّى صارت كالفضّة المذابة تخالطها صفرة لفزع يوم القيامة، كما قال الجليل الكبير: (فكانت وردة كالدهان) (سورة الرحمن، الآية:37) و(يوم تكون السماء كالمهل. وتكون الجبال كالعهن) (سورة المعارج، الآيتان:8، 9.)" (ص395).

وقد يورد بعض الآيات القرآنيّة على ألسنة شخصيات الآخرة بعد أن يهيّئ لها الإطار القصصيّ الملائم. من ذلك أنّه فصّل القول في فزع الخلائق يوم القيامة بأن جعل كلّ واحد منفردا بنفسه ينادي: نفسي نفسي (ص401)، ولم يسلم من ذلك حتّى الأنبياء والرّسل. فاللّه حين سأل رسله عمّا أرسلهم به إلى عباده أجابوا بعقول ذاهلة غير ذاكرة: (لا علم لنا أنت علاّم الغيوب) (سورة:المائدة، الآية109)".

---

[1] ذهب محمد القاضي إلى أنّ الإسلام أسهم بقدر كبير في تشكيل ملامح المخيال العربي من خلال قصص الأنبياء وصور الآخرة والجنّة وجهنّم والملائكة والشياطين. انظر:
محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السرديّة العربيّة، منشورات كليّة الآداب، منوبة، 1998، ص 622.

وغالبا ما يستلهم الراوي من النصّ القرآني ما يساير تخيّلات مُخاطبه مختلف أطوار الرحلة جاعلا إياه متّكأه في التركيز على بعض التفاصيل الغيبية كلعْن الأشهاد الكافرين والمنافقين[1] مثلا ووصف الأزواج في الجنّة وهنّ من الحور المقصورات في الخيام[2]، وأمر اللّه أولياءه بالأكل والشرب وقد خصّهم عند اشتياقهم إلى المنادمة بمجلس خمريّ يعقد على ضفاف أنهار الجنّة[3].

ولئن عوّل الراوي الأوّلي، في الاستشهاد، على النصّ القرآني أساسا فإنّه قد يجنح إلى الاحتجاج على ما يعرضه من عالم الغيب بأكثر من حديث نبويّ وخاصّة في الحالات التي يعزّ فيها استحضار قوله تعالى ويزداد فيها التعارض بين الخيال والواقع. ففي تصويره بلوغ عرق الخلائق مستوى شحمة الأذنين يورد حديثا مرويا عن ابن عمر هذا نصّه: "قال رسول اللّه (صلعم): إنّ الرجل ليقوم يوم القيامة في بحر رشحه إلى أصناف أذنيه من طول القيام" (ص:397)، وفي ما تتّسم به الملائكة من عظم أجسام يستشهد بقوله: "للّه ملك ما بين مواقي عينيْه إلى آخر شفره مسيرة مائة عام"، (ص:396).

على أنّ الراوي الأوّلي لا يقتصر على الاستدلال بالنصّ الديني الإسلامي قرآنا كان أو حديثا نبويا فحسب وإنّما يستند أيضا إلى متكلّمين آخرين يحظون لدى جمهور المسلمين بالثقة والصدق وهم الرواة المحدّثون.

- الرواة المحدّثون في الأحاديث والأخبار:

من الرواة المحدّثين الصحابةُ والتابعون والفقهاءُ والإخباريّون. وقد تضمّن نصّ المحاسبي بعض ما رووه من أحاديث الرسول (صلعم) عن الآخرة. واستدلّ في تصويره بتعاليقهم على ظواهر غيبيّة من قبيل ما أفضى به "كعب

[1] سورة هود، الآية: 18.
[2] سورة الرحمن، الآية: 72.
[3] سورة الحاقة، الآية: 24.

أنّ الرجل ليؤمر به إلى النار فيبتدره مائة ألف ملك"(ص413) أو ما ذكره أبو عبد اللّه في هذا الشأن أيضا: "وقد بلغني أنّه إذا وقف العبد بين يدي اللّه عزّ وجلّ فطال وقوفه، تقول الملائكة: مالك من عبد، عليك لعنة اللّه، أبكلّ هذا بارزت اللّه عزّ وجلّ، وقد كنت تظهر الحسن في الدنيا؟" (ص413)، وخصوصا عندما يكون متن الحديث ضاربا في تخوم الغرابة والعجيب فإنّه يتشدّد في إيراده مسموعا، مسندا بدقّة، مرفوعا إلى أصحابه. وذلك قصد إقناع المتلقّي بحقيقته كما في قوله:" حدّثني يحي بن غيلان قال: حدّثنا رشدين بن سعيد، عن بن عباس ابن ميمون اللّخمي، عن أبي قبيل، عن عبد اللّه بن عمرو بن العاص، عن النبي (صلعم) أنّه قال: للّه عزّ وجلّ ملك ما بين شفري عينيه مائة عام" (ص396).

وقد يميل إلى تحديد السياق العامّ الذي فيه قيلت الأحاديث كأنْ يستحضر من الشخصيات المساعدة ما له مكانة وكأنْ يسلّط الضوء في سماتها على ما يساير المقام سواء أكان حزنا أم فرحا أم ندما أم رضا. كلّ ذلك بغية توظيف مضمون الحديث في ما يخدم مواقفه السنيّة من مسائل يروم معالجتها أو تأكيدها مثلما يتبيّن ممّا رواه الحسن: " كان رسول اللّه (صلعم) رأسه في حجر عائشة فنعس، فتذكّرت الآخرة، فبكت، فسالت دموعها على خدّ النبيّ (صلعم)، فاستيقظ بدموعها فرفع رأسه، فقال: ما يبكيك يا عائشة؟ فقالت: يا رسول اللّه ذكرت الآخرة، هل تذكرون أهليكم يوم الآخرة؟ قال: والذي نفسي بيده في ثلاث [كذا!] مواطن فإنّ أحدا لا يذكر إلاّ نفسه: إذا وضعت الموازين ووزنت الأعمال حتى ينظر ابن آدم أيخفّ أم يثقل؟ وعند الصحف حتّى ينظر أبيمينه يأخذ أم بشماله، وعند الصراط" (ص 404-405).

وإذْ يذكّر هذا الراوي المرويّ له بما توفّر من معلومات عن عالم الغيب كان جهر بها المحدّثون فإنّه لا يتوانى عن الاستعانة بمصدر آخر لا يقلّ أهمية في هذا الصدد وهو ما انتقش في الذهنيّة الشعبيّة من تصوّرات.

- المخيال الجماعي:

يعتبر المخيال الجماعي مصدرا مهمّا استلهم منه راوي "كتاب التوهّم" رحلة مخاطبه الغيبيّة ووصفه مختلف أطوارها وخاصّة ما كان منها مُجافيا الواقعَ ومُطوّحا في الخيال من قبيل "العنق من النار التي تنطق بلسان فصيح وتلتقط الخلائق لقط الطير الحبّ وتلقي بهم في جهنّم" (ص404) و"منظر الجسر الرهيب وهو يطير وقد زلّت منه أقدام العصاة فتساقطوا في السعير" (ص414) و"نجائب الجنّة التي لا ترُوث ولا تبول ذوات أجنحة قدّت من ياقوت" (ص435) و"كثبان المسك ورياض الزعفران" و"السبعين ألف قهرمان الذين وكلوا بخدمة كل ساكن من سكان الجنّة" (ص425) وغيرها.

وغالبا ما يزداد استناد الراوي على الوعي **الجماعي** في تصويره عالم الآخرة لا سيما حين يعجزه الظفرُ في النصّيْن الدينييْن بالاستدلال. حسبنا وصفه مكوّنات الجنّة ونقله كيفيّة تزجية مخاطبه أوقاته منتقلا بين أزواجه في قصوره وبين خدمه وولدانه (ص434).

هكذا يتّضح أنّ الراوي الأوّلي اعتمد في رسمه عالم الغيب على كلام اللّه. وتخيّر منه ما يطابق مقتضى الحال أو بعبارة السكّاكي "الاعتبارات الخطابيّة"[1]. ونسج في احتجاجه بأحاديث الرسول (صلعم) على المنوال ذاته، ولم يستحضر منها إلاّ ما هو صحيح مسند مرويّ عن الصحابة والتابعين. وتفنّن في صياغة الإطار التخييلي العامّ الذي ورد فيه النصّ المستدلّ به. وعظّم شأن قائله ليقنع المتلقّي بحقيقة ما توهّمه. وتوسّل بأقوال الصحابة والأئمّة التابعين والفقهاء والمحدّثين وبما ترسّب في الوعي **الجماعي** من خوارق

[1] أبو يعقوب السكّاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، 1983، ص171

وأوهام. ووظّفها جميعا حجج سلطة يستدلّ بها على ما ينقل من جهة وأداة بها يعبّر عن آرائه في كنف التقيّة من جهة أخرى. ولعلّ تفويضه الكلام إلى شخصيات تخييليّة مخصوصة إنّما يندرج في نطاق خطّته تلك.

- الشخصيات المتكلّمة:

تتعدّد الشخصيات في "كتاب التوهّم" غير أنّ عدد المتكلّمة منها ضئيل نسبيّا. وقد صنّف الراوي كلامها حسب طبيعتها وحسب المقام التخاطبي الذي توجد فيه. فمنها اللّه عزّ وجلّ الذي يراقب ما يجري في الدنيا والآخرة ويصدر أوامره ونواهيه. ومنها الملائكة المكلّفون بإبلاغ قرارات اللّه إلى عباده كملك الموت وملكيْ القبر وجبريل والمنادي للعرض والقهارمة خدمة سكّان الجنّة. ومنها الإنس كالمخاطب والأنبياء والرسل وأهل الجحيم وسكّان الجنّة كأزواج المخاطب وغلمانه.

ومن الشخصيات المتكلّمة أيضا المرويّ له الأوّلي. ورغم كونه يكاد يكون منصتا إلى ما يأمره به المتكلّم الراوي في أغلب مراحل الرحلة، مُتوجّسا خيفة من أهوال يوم القيامة، مُقتصرا على الإصغاء فإنّ حجم كلامه يزداد في طور الجنّة قياسا إلى حجمه في طوريْ الحشر وجهنّم. ويرد في شكل ردود عن أقوال أزواجه في الجنّة.

وغالبا ما يرد كلام الشخصيات ردودا مختزلة كأنْ تُدلي بهذه الردود الملائكة إلى الخلائق في قالب أجوبة عن استفسارات:"أفيكم ربّنا؟ ففزع الملائكة من سؤالهم إجلالا لمليكهم أن يكون فيهم، فنادوا بأصواتهم تنزيها لما توهّمه أهل الأرض: سبحان ربّنا ليس هو بيننا فهو آت" (ص396). وقد يأتي كلام الشخصيات أحيانا في شكل أوامر ونداءات: "وناداك اللّه عزّ وجلّ بعظيم كلامه: ادنُ منّي يا ابن آدم" (ص407). وقلّما يكون تبادلا قوليّا من قبيل ما يجري بين المخاطب وأزواجه من تصاريح حبّ وشوق:" ثمّ نادتك كلّ واحدة منهنّ: يا حبيبي ما أبطأك علينا؟ فأجبْتها بأنْ قلتَ: يا حبيبة ما

زال اللّه عزّ وجلّ يوقفني على ذنب كذا وكذا حتّى خشيت أنْ لا أصل إليكنّ" (ص:427).

وكثيرا ما ينقل الراوي هذا الكلام في الخطاب المباشر مُوهما بحياده، مُستخدما خصائص الخطاب الإسنادي من ضمير المتكلّم وأفعال القول إلى النقطتين والمشيرات الزمنية والمكانيّة. وقد ينقله أيضا في الخطاب المباشر الحرّ كقوله:" فناداهم [الملك] أنّ اللّه يستزيركم فزوروه" (ص435)، أو في الخطاب المرويّ:"فسألوه [الرسول] الشفاعة إلى ربّهم فأجابهم إليها، ثمّ قام إلى ربّه عزّ وجلّ، واستأذن عليه فأذن له [...] حتّى أجابه ربّه عزّ وجلّ إلى تعجيل عرضهم والنظر في أمورهم" (ص400).

لذلك سمح كلام الشخصيات لراوي المحاسبي بدعم سرده والإيهام بصدق ما يروي وتأكيد مواقفه من بعض المسائل كمسألة الشفاعة وتصوّر الجنّة وجهنّم وغيرهما.

وإذا كان تعدّد المتكلّمين استراتيجية خطابية عوّل عليها راوي "كتاب التوهّم" فإنّ ذلك لم يحل دون توسّله بحيل أخرى.

ب) ـ الحيل الفنّية:

تُستشفّ من خطاب "كتاب التوهّم" حيل فنّية اعتمدها الراوي منها الصورة المرئيّة والسمة الشفويّة والإيهام بالواقع.

1ـ الصورة المرئيّة:

تشْغل الصورة المرئيّة في "كتاب التوهّم" حيّزا نصيّا رحبا. ولعلّ الراوي الأوّلي اتّخذها سنده في تنشيط مخيّلة المرويّ له حتّى يستجيب لخطّته الخطابيّة. فيتخيّل ما يروم له أن يتخيّل.

وترد هذه الصّور متنوّعة تنوّع دوافع التفاعل مع موضوع الصورة. فقد يكون الدّافع رهبة مثلما يستشفّ من حدث الصّرع:" فتوهّم نفسك في نزع

الموت وكربه وغصصه وسكراته وغمّه وقلقه وقد بدأ الملك يجذب روحك من قدمك فوجدت ألم جذبه من أسفل قدميك ثمّ تدارك الجذب واستحثّ النزع وجذبت الروح من جميع بدنك فنشطت من أسفلك متصاعدة إلى أعلاك..."(ص389). وقد يكون دهشة كما تستخلص من انفراج الأرض عند القيامة (ص393) وانشقاق السماء وانحدار الملائكة من السحاب للعرض والحساب (ص395). وقد يكون غرابة كمنظر الجسر بدقّته وزلله وهوله ودحوضه وعظيم خطره وجهنّم تخفق بأمواجها من تحته والخلائق قد زلت بهم أقدامهم وقد تنكّست هاماتهم وارتفعت على الصراط أرجلهم وأخذت الملائكة بلحي الرجال وذوائب النساء من الموحدين والأغلال في أعناقهم وثارت إليهم النار بطلبتها وفارت وجذبت هاماتهم إلى جوفها وهم ينادون ويصرخون(ص414). وقد يكون مفاجأة من قبيل مناداة المخاطب باسمه للعرض وفرائصه ترتعد وجوارحه تضطرب ولونه متغيّر وقلبه مرتكض (ص406). وقد يكون أخيرا عجيبا كرياض الزعفران وكثبان المسك والقصور المبنية من طرائق الجندل الأخضر ومن الزمرّد والياقوت الأحمر والدرّ الأبيض تكتنفها الأنهار من خمر ومن عسل ولبن (ص426).

وتنهض الصورة المرئيّة على لقطات تفصيليّة يتفنّن الراوي في تجزئة عناصرها مرهّبا بها مخاطبه تارة "فلو رأيت المعذّبين في خلقهم، وقد أكلت النار لحومهم، ومحت محاسن وجوههم، واندرس تخطيطهم، فبقيت العظام مواصلة محترقة مسودّة، وقد قلقوا واضطربوا في قيودهم وأغلالهم، وهم ينادون بالويل والثبور، ويصرخون بالبكاء والعويل"(ص418) ومرغّبا إياه فيها طورا:" فتوهّم كأس الدرّ والياقوت أو الفضّة في صفاء ذلك في بنانها الكامل، وقد اقتربت إليك ضاحكة بحسن ثغرها وسطع نور بنانها في الشراب مع نور وجهها ونحرها، وأنت مقابلها فضحكت أيضا إليها، فاجتمع في الكأس الذي في بنانها نورك مع نورها، مع نور الكأس ونور الشراب،

ونور وجهها ونور نحرها، ونور ثغرها ونور الجنان"(ص431). وإذا كانت القناة الأكثر استعمالا في المقاطع الوصفية هي حاسّة البصر:" فتوهّم نظرك إلى حسن الإناء وإلى حسن الشراب" (ص422) أو "فبينا أنت واقف مع الخلائق إذ نظرت إلى الملك وقد أمر أن يحضر الزبانية، فأقبلوا بأيديهم مقامع من حديد عليهم ثياب من نار، فلمّا رأيتهم فهبْتهم طار قلبك فزعا ورعبا" (ص406) فإنّ سائر الحواسّ ولا سيما حاسّة السمع لا تقلّ استخداما أيضا كما في هذا الشاهد:" فلا تسمع إلا همس أقدامهم والصوت لمدّة المنادي، والخلائق مقبلون نحوه، وأنت فيهم مقبل نحو الصوت" (ص394).

على أنّ ما يلفت الانتباه أنّ الراوي مثلما اعتمد حواسّ مخاطبه اعتمد أيضا مخيّلته، حاضّا ذاك المخاطب على التوهّم منذ فاتحة النصّ إلى خاتمته:" فتوهّم نفسك وقد صُرعت للموت صرعة لا تقوم منها إلا إلى الحشر إلى ربّك" (ص389) أو "توهّم ذلك بعقل فارغ" (ص418).

وقد يكون مرجع الصور إلى جانب القرآن والسنّة والمخيال الجماعي التصوّر الذاتي الذي فيه يتمّ إطلاق المقيّد من الرغبات المادّيّة كتنوّع المآكل والمشارب في الجنّة (ص439) وتعدّد الاختلاء بالنساء وإشباع النوازع النفسيّة وتفجير المكبوت من الغرائز.

إلاّ أنّ ما يُلاحظ في الخطاب الذي صيغت به هذه الصور هو أنّه خطاب قائم في أغلبه على السمة الشفويّة.

2- السمة الشفويّة:

يتّسم "كتاب التوهّم" باحتضانه أنماطا حافزة للتذكّر من قبيل التكرار والعبارات الجاهزة وما هو عالق في الذهن من آيات قرآنية وأحاديث نبويّة وأخبار علاوة على الإيقاع والسجع والجناس والازدواج والتناسب بين الفقرات. من ذلك وصف الراوي حسن إحدى زوجات مخاطبه: "فتوهّم حسن بنان أنشئ من الزعفران والكافورْ ونعِم في الجنان الألف من الدهورْ. فتوهّمه

حين مدّته إليك يتلألأ نورا ويضيء إشراقا [...] فتوهّم نعيم بدنها لمّا ضمّتك إليها كاد أن يداخل بدنك بدنها من لينه ونعيمه"(ص427). إنّها خصائص دالّة على أنّ الخطاب شفويّ خالص ممّا يزيد تأكيدا أنّ ما أفضى به المتكلّم من حديث لا يعدو أن يكون في معظمه كلاما مختزنا في الذاكرة تردّده الذات بينها وبين ذاتها أثناء غفوتها وتخيّلاتها، لكنّه مُرصد للتأثير في المرويّ له ومن خلاله في القارئ. ولعلّ ذلك لا يتحقّق إلا متى أوهم الراوي أنّ ما ينقله إنْ هو إلاّ الواقع نفسه.

3ـ الإيهام بالواقع:

تنطلق الرحلة الغيبية بحالة واقعيّة أقرّها المتكلّم لمخاطبه وهي التنعّم بمباهج الحياة دون التفكير في الموت ثمّ سرعان ما يباغته بحلول أجله فيُصرع ويُدفن، ومن القبر تبدأ الرحلة الخيالية. فيتقهقر الواقع مُفسحا المجال إلى ما سيكون عليه المرء بعد الموت.

وقد استهلّ الراوي سرده بتصوير مشهد البعث وما نجم عن غواية الشيطان للإنسان من معصية للخالق. ثمّ سرعان ما تنتقل الأحداث إلى عالم مخصوص فيه يختلط المحسوس بالمجرّد والإنس بالملائكة. فتضمحلّ الحدود بينهما شيئا فشيئا، ويُستعاض عن الواقع بالوهم. فتتغيّر الأزمنة والأمكنة، وتطرأ أحداث غيبيّة مفارقة من قبيل البعث والوقوف للعرض والحساب وانتظار المآل ونتيجة الاختبار. ويسفر عن كلّ ذلك التخيّلُ والاحتمال.

على أنّ الواقع دائما ما يكون حاضرا باعتباره خلفيّة يُرى في مرآتها عالمُ الغيب. فيحافظ الواقع البشريّ على مقوّماته الدنيويّة في الآخرة وكأنّ سائر الخلائق من ملائكة وحيوانات تابعة للإنسان تلاقي المصير ذاته. فما يتّسم به الإنسان من مشاعر ورؤى وميول تتّسم به هي أيضا. فهي تجزع مثله وتفرح وتنتظر وتُحاسب وتضطلع بأدوار وتنطق وتصمت. حتّى إنّ الراوي ليطالعنا بتوظيفه أحداثا رئيسيّة في عالم الغيب اعتاد الإنسان القيام بها في

دنياه من قبيل الاختبار وما قد يؤول إليه من فوز أو خسران وزواج وغرام وامتلاك قصور وجوار وحضور مجالس خمر وولائم وخروج في نزهة على متن نوق وما إلى ذلك.

إلاّ أنّ الخيالي يفوق الواقعيّ. فمكوّناته تتّسم بالتكثيف والتمطيط. فالعرق الذي يسيل من الأمم مثلا يستنقع على وجه الأرض ثم على الأبدان حتى ليبلغ من بعضهم كعبيه وبعضهم حقويه وبعضهم شحمة أذنيه (ص397)، ونجائب الجنّة خلقت من ياقوت وقد علاها خزّ من خزّ الجنّة أحمر (ص435) والخيمة صنعت من درّة مجوّفة مفصّصة بالياقوت والزمرّد وفرشها قد قدّت من الحرير والاستبرق (ص428).

لذلك كلّه، كانت مشاكلة الواقع في كتاب التوهّم حيلة استند إليها المتكلّم في حمل مخاطبه على مزيد الاقتناع بأطروحته.

يتبيّن ممّا سلف أنّ المتكلّم استخدم الأمر الذي هو عمل مضمّن في القول وحججا نقليّة مستمدّة من القرآن والحديث ومن المخيال الجماعي وأصنافا من المتكلّمين وحيل فنّية كالصورة المرئيّة والصيغة الصوتيّة والمشاكلة فاستوت جميعها أدوات مندرجة في خطّة يبتغي بها تقليص الفجوة بين الحلم واليقظة.

لذلك ألا يروم المتكلّم في "كتاب التوهّم" إنهاض خطابه على خطّة كلام قوامها ثنائية الخيال والواقع؟ أفلا يكون بذلك قد صيّر التوهّم حقيقة لا تقبل الشكّ؟

وفي الجملة أنّ الحقل القضائي في "كتاب التوهّم" ورد مضمرا لا يُستخلص إلاّ من تأنيب المتكلّم مخاطبه. وهو على إضماره ذاك لا يعدو أن يكون حقلا دينيا أخلاقيا، فالتفاعل القولي بين المتكلّم والمخاطب هو الآخر ضمنيّ أيضا. فإذا كان المخاطب في دنياه ساهيا عن آخرته فإنّ

المتكلّم يحثّه على تخيّل أهوال القيامة في الدنيا عسى أن تخفّف عليه في الآخرة.

فيأتي النصّ بمحتواه الذي هو توهّم النفس الإنسانيّة عموما ونفس المخاطب خصوصا قيامها برحلة غيبيّة مقدّمة صغرى يسعى بها المتكلّم الراوي إلى حمل مخاطبه على الاقتناع في حين أنّ المقدّمة الكبرى تتمثّل في أنّ أهوال يوم القيامة إنّما تخفّف على أولياء الله الذين توهّموها في الدنيا بعقولهم وأمّا النتيجة المتوقّعة فهي أنّ المخاطب بإمكانه إنْ أخلص النيّة وتوهّم أهوال القيامة بعقله أن يكون من عداد أولياء الله الذين تُخفّف عليهم.

ونتيجة صيغة الأمر المستخدمة انتفى الحوار بين المتكلّم الراوي ومخاطبه، وبان التفاوت المعرفي بينهما بحكم أنّ الأمر يصدره من يحتلّ منزلة عليا إلى من دونه منزلة. فالرّدود والتدخّلات والتبادلات القوليّة منعدمة في النصّ. فلا نعثر إلاّ على إطراق المخاطب وإصغائه. ولا تُفيدنا أحداث الحكاية بشيء عن ماضي حياته ولا عن آرائه وميوله. فما يشير إليه الخطاب هو أنّ المتكلّم يقف من مخاطبه موقف المتعجّب من كونه يحيا قرير العين في دنياه ولا ندري مدى تفاعل المخاطب مع أوامر المتكلّم، أيشاطره أطروحته أم يقف منها موقف الداحض؟ وإلى أيّ حدّ صدّق بالتوهّم والتخيّلات؟ فجميع الأجوبة تبدو مؤجّلة. وإزاء صوم المخاطب عن الكلام أفلا تكون الأوامر الصادرة عن المتكلّم مُوجّهة إلى الذات باعتبارها آخر يخاطبه[1]؟ أولا يحقّ لنا عندئذ التساؤل عن الخطّة الثانية التي اعتمدها المتكلّم في "كتاب التوهّم" ألا وهي خطّة الصمت؟

[1] يزداد هذا الرأي تصديقا حين ندرك من معاصري المحاسبي أنّه كان مختصّا في تشريح النفس ومحاسبتها وعارفا بعلم الظاهر والباطن. انظر: مقدّمة كتاب الوصايا، مصدر مذكور، ص.ص28-29.

II- المتكلّم صامتا:

لا جدال في أنّ الكلام قاصر عن الإيفاء بالقصد[1]. ذلك أنّ الوجود الإنساني ينطوي على أسرار. والمرء، بحكم محدودية لغته التي يستعمل، يواجه عند محاولته الإفصاح عن تلك الأسرار جملة من صعوبات. فلا رصيد الكلمات الذي في حوزته ولا حتى مناجاته الداخلية بإمكانهما إماطة اللثام عنها[2]. فالقول بطبيعته يشوّش العلاقة بين الدّال والمدلول. وهو بقدر ما يجلّي يعتّم وبقدر ما يظهر يبطن[3]. وكلّ فعل كلامي إنّما هو في الحقيقة نتاج تداخل طرفي بين ما قد قيل وبين ما لم يقل بعد[4]. ومن ثمّ، فما من قول إلا وهو ناقص بالضرورة لأنّه ينطوي على كمّ هائل من المسكوت عنه لا بل من الصمت. فالكلام، يقول كثيرا ومع ذلك لا يقول ما ينبغي قوله. فهو لا يقول إلا ما هو قابل لأن يقال[5]. أمّا الجوهري فيتجاوز الكلام إلى الصمت وإلى ما لا يقال (Indicible) [6].

وإذْ أدرك بعض المحدثين الغربيين هذه الحقيقة[7] فأولوا الصمت من العناية ما يستحقّ[8] فإنّ العرب لم يبخسوه حقّه هم أيضا فعالجوه في بحوثهم[1]

---

[1] يذهب اللّسانيون إلى أنّ الإنسان لا يمكنه أن يقول كلّ ما يخطر بباله لأنّ كلامه لا يفصح قطّ عمّا يرغب حقّا في التعبير عنه. فجزء من اللاّقول أو ممّا يفوق طاقة التعبير يبقى مستعصيا على القول. انظر:
Muriel Tenne, Poésie et silence chez quelques poètes contemporains, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne 5, Paris III, 1994, p.p9-14.

[2] Nathalie Sarraute, L'Ère du soupçon, Collection Idées, Gallimard, 1955, p8.

[3] Pierre Machery, Pour une théorie de la production littéraire,Librairie François Maspero,Paris,1966, p.p105-108.

[4] Annette de la Motte, Au-delà du mot: Une « écriture de silence» dans la littérature française au vingtième siècle, Lit Verlag; Münster; 2004; p23.

[5] ibidem.

[6] للصمت أشباه ونظائر منها المسكوت عنه(Non dit) والمضمر أو الضمني(Implicite) واللاّمسمّى (Innommable) والمستعصي عن الوصف (Ineffable) وما لا يُقال (Indicible) وغيرها. انظر مزيد تفصيل: Annette de la Motte, op. Cit, p.p14-15.

[7] Max Picard, Le monde de silence, P.U.F., 1954, p.p1-35.

[8] راجع مثلا ما خصّص لبحث الصمت من دراسات نقدية لدى:
-Pierre Van Den Heuvel, Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Corti, 1985, p66.
-Annette de la Motte, op.Cit, p.p5-6.

وخصّوه بأبواب في مصنّفات البلاغة والأدب والفقه والزهد والتصوّف بل أفردوه برسائل[2] وكتب[3]، وجوّدوا النظر في مزاياه وعيوبه[4] ودقّقوا في صلته بالبيان[5] ووظّفوه في بعض نصوصهم الشعريّة والنثريّة. ولعلّ "كتاب التوهّم" أن يكون من عداد تلكم النصوص. فهل ضمّ خطابه الصمت؟

إنّ استنطاق الغيب واستشراف المصير مجالان تجاسر راوي المحاسبي على اقتحامهما انطلاقا من رحلة مخاطبه الخياليّة. فاقتضى منه ذلك استدعاء أساليب تعبيريّة تتجاوز اللغة والكلام إلى ما لا يقال وإلى "الحال الدالة دون لفظ"[6]. فتخلّل قصّه صمتٌ سنقصر اهتمامنا به على تدبّر تجلّياته وأصنافه ووظائفه.

1ـ تجلّيات الصمت في "كتاب التوهّم":

يتجلّى الصمت في نصّ المحاسبي من الظواهر الآتية:

---

[1] انظر في هذا الصدد:
- رجاء بن سلامة، صمت البيان، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص.ص5ـ32.
- علي عبيد، المرويّ له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، 2003، ص.ص64ـ66 وص.ص145ـ161.
- علي عبيد، الصّمت في السّد لمحمود المسعدي، مجلّة إبلا، معهد الآداب العربيّة، السّنة: الثانية والستّون، العدد62، فيفري 1999، ص.ص67ـ90.
- عبد الله البهلول، الصمت سياسة في القول، ضمن "كتاب في الصمت" (أعمال الندوة العلمية: "الصمت" أيام5ـ6ـ 7أفريل،2007)، منشورات جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة تحليل الخطاب، 2008)، ص. ص83ـ108.

[2] الجاحظ، الرسائل، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر،: 1979. فقد خصّ الجاحظ الصمت برسالتين وهما: رسالة في تفضيل النطق على الصمت بالجزء الرابع ورسالة في كتمان السر وحفظ اللسان بالجزء الأوّل.

[3] ابن أبي الدنيا، كتاب الصمت وآداب اللسان، تحقيق عبد الرحمان خلق، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1986.

[4] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ج1، ص.ص269ـ272.

[5] نفسه، ج1، ص.ص 81ـ83.

[6] نفسه، ج: 1، ص81ـ82.

ـ التكرار:

التكرار الذي هو وجه من الإسهاب والتمطيط[1] ظاهرة تميّز "كتاب التوهّم". وهو لا يقتصر على الأصوات والفقرات والعبارات والمناظر والمواقف واللاّزمة "توهّم نفسك" فحسب وإنّما يتعدّى أيضا إلى الإسناد والمتن وإلى الإفراط في التفاصيل الثانويّة. ولا مراء، فالإفراط في تفصيل ما هو فرعي يعتبر أحيانا خطّة مفارقة تُستخدم للتفريط في ما هو أساسي وإسكاته وإدراجه في نطاق ما هو ثانوي[2]. فالمتكلّم في "كتاب التوهّم" لا ينفكّ يفصّل القول في آلام الموت وأهوال القيامة وعذاب جهنّم ومتع الجنّة[3] مستعينا في ذلك بالتكثيف مرّة وبالتمطيط والتراكم والاجترار والثرثرة[4] مرارا إلى درجة يضحي فيها ذاك الأساسي مفتّتا مبعثرا وهامشيا آيلا إلى التلاشي بل إلى الصمت. ولعلّ عدم التناسق بين الحكاية والخطاب مردّه إلى ما يُطلق عليه بالخارقة السرديّة.

ـ **الخارقة السردية (Métalepse)**[5]:

تعدّ الخارقة السردية ظاهرة متفشّية في "كتاب"التوهّم". ذلك أنّ الراوي لا يتورّع عن اقتحام عالم الحكاية وإيقاف سير الأحداث متوجّها إلى مخاطبه:" فتوهّم ما وصفت لك، فإنّما وصفت لك بعض الجمل."(ص419) أو

---

[1] Claire Cerasi, Du rythme au sens: une lecture de L'Amour de Marguerite Duras,Paris, Lettres Modernes , 1991, p98.

[2] Annette de la Motte, op. Cit., p175.

[3] تستغرق المقاطع الوصفية التي يبدو فيها المخاطب مختليا بنسائه يعانقنه ويلثمنه زهاء عشر صفحات (ص ص424-434).

[4] وقد أوضح "فان دان هيفل" أنّ ما لا يمكن للمرء التعبير عنه بواسطة المكتوب قد يدلي به في قالب ثرثرة أو بين السطور وفي اعتباطية العمل التلفظي. انظر:

-Pierre Van Den Heuvel, op. Cit. p70.

[5] الخارقة السردية تعني التداخل الصارخ بين الحكاية (Fiction) والسرد (Narration)، وتكون ناجمة غالبا عن تدخلات الراوي السافرة في الحكاية. انظر:

Yves Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1996, p74.

فاسحا المجال لنصوص أغلبها مسند من قبيل هذا المقتطف الذي يصوّر شقاء الكافر: " فتوهّمْ ذلك، ثمّ توهّمه، واذكرْ هذا الخطر [...] عن كعب قال: إنّ الرّجل ليُؤمر به إلى النّار فيبتدره مائة ألف ملك. قال أبو عبد الله: وقد بلغني أنّه إذا وقف العبد بين يدي الله عزّ وجلّ فطال وقوفه، تقول الملائكة: ما لك من عبد! عليك لعنة الله. أبكلّ هذا بارزت الله عزّ وجلّ، وقد كنت تظهر الحسْن في الدنيا؟..."(ص413).

ولا غرو، فكثرة تدخّلات الرّواة الإخباريين السّافرة في النصّ قد عطّلت سرد الأحداث وعكّرت في الغالب صفو المقروئية. ممّا أدّى بالراوي الأوّلي إلى ألاّ يتكلّم إلاّ من خلال ما يقوله الآخرون. ونتيجة لذلك ازدحم مرويّه بالشواهد والإحالات، وجاء مثقلا بالأسانيد والمتون. فلا تتقدّم الحكاية إلاّ بمشقّة. ولعلّ ذلك أن يكون من الأسباب التي أدّت به إلى السقوط في الغموض.

ـ الغموض:

يسيطر الغموض على أعوان السرد. فلا يدري القارئ من يروي وإلى من يروي. فضمير المخاطب المفرد الذي خصّه المتكلّم الراوي بأوامره ونواهيه يأتي مجرّدا من الاسم العلم.

ويدرك الالتباس أيضا من الأمكنة. فهي خيالية، يتجشّم الراوي صعوبة رسم أبعادها وكشف أسرارها مستعينا بالنصّ القرآني وبأحاديث الرسول وبما تجمّع في الوعي الجمعي من تصوّرات. وكثيرا ما ترد هذه الأمكنة آية في الرّوعة كقصور الجنّة ورياضها وأنهارها أو آية في البشاعة كالجسر المضروب على جهنّم وأهوال يوم القيامة حتّى لتغدو مفارقة المألوف. وجاءت المدد الزمنيّة، بدورها، مبهمة مطلقة لا تُحسب بحساب الدنيا. هذا

علاوة على ما تخلّل السرد من إضمار[1] صريح تشفّ عنه قرائن زمنية تتكرّر في النصّ من قبيل" فبينما أنت في كربك وغمومك[...] إذ نظرت" (ص389) أو" فبينا أنت فزع للصوت إذ سمعت بانفراج الأرض" (ص393) أو" حتى إذا تكاملت عدّة أهل الأرض [...] تناثرت نجوم السماء" ص395). وقد يرد الإضمار ضمنيا يستخلص من فجوات في منطق تسلسل الأحداث ولا سيما بين أطوار الرحلة الغيبية عند الانتقال مثلا من موقف الحشر إلى جهنّم فإلى الجنّة.

وقد يُردّ الغموض إلى التردّد الذي أقام عليه الراوي مواقف مخاطبه وميوله، ولعلّه راجع بالأخصّ إلى السلبيّة.

- السلبيّة:

تلوح الشخصيات ضعيفة، سلبيّة في ردودها ومواقفها. فنظرتها إلى المصير معتّمة، وحضورها غياب. وهي مرتبكة وفاقدة تماسكها. إنّها شخصيات صمت. من ذلك أنّ المخاطب يظهر منقادا، مأمورا. لذلك، كان مذعنا لمشيئة المتكلّم، غارقا في صمت، عاجزا عن الكلام حتّى في الجنّة. لا يكاد يتحرّك إلاّ من خلال غيره كأزواجه وقهارمته ومجلسه، بل إنّه مرغم على السماع وتلقّي الأوامر. وتلوح بقيّة الخلائق مطرقة أيضا، تنتظر نتيجة الاختبار. والأنبياء والرسل هم الآخرون صامتون، عقولهم ذاهلة غير ذاكرة (ص402). والله عزّ وجلّ هو الآخر لائذ بالصمت أسوة بمخلوقاته قلّما ينطق، ولا يحضر إلاّ ليغيب، حتّى إنّ المتكلّم الراوي لا يفتأ يأمر وينهى، مُرهّبا مخاطبه حينا ومُرغّبا أحيانا، يردّد بشكل مبالغ فيه فعل الأمر "توهّم". وهو بذلك لا ينفكّ يداري جزعه من سوء العاقبة. ممّا صيّر

---

[1] يضطلع الإضمار بدور حاسم في إسراع السرد. فبواسطته يلغي الراوي فترة زمنيّة لا يبتغي البوح بها فتلوح كأنّها فجوة زمنية تمّ إغفالها أو جزء من الأحداث مسكوت عنه في الحكاية. ومن الإضمار الصريح والضمني. راجع: Gérard Genette, Figures III, Paris, Seuil, 1972, p.p139-141.

تصويره عالم الآخرة فوضويّا وهزليّا، بل انعكاس موروث دينيّ/ دنيوي وشطحات زهد. وقد تعزى تلكم الفوضى إلى المفارقة أساسا.

- المفارقة:

هي وجه بلاغي يجمع بين نقيضين ويتمخّض عن تناقضهما حال من العجز عن التعبير وفراغ وخواء[1]. ولعلّ في إنهاض الراوي خطابه منذ فاتحة النصّ على حدث الاختبار (ص387) ما يدعم المفارقة أسلوبا في "كتاب التوهّم". فقد صيّر الراوي مخاطبه في حيرة وذهول، يرتقب البشرى من الله عزّ وجلّ بالغضب أو الرضا (ص389) وينظر إلى صفحة ملك الموت بأحسن صورة أو أقبحها (ص389). وكان من نتائج الاختبار أن قامت بنية الأحداث على احتمال الشيء ونقيضه. وكان مدار الاحتمال على مبدإ الثنائيات الضديّة المتولّدة أصلا من ثنائية رحميّة (Matrice) هي ثنائية الترهيب والترغيب. لذلك عُدّت المفارقة قولا يستهدف استنطاق ما لا يقال[2].

وإذ تدبّرنا بعض تجليات الصمت في "كتاب التوهّم" من خلال خصائص الحكاية والخطاب فإنّنا نروم الفحص عن أصنافه.

2ـ أصناف الصمت:

يتضمّن "كتاب التوهّم" صنفيْن من الصمت وهما الصمت المقصود والصمت غير المقصود[3]. وإذا كان الأوّل يتميّز بكونه فراغا (Vide) مندرجا طواعية في خطّة خطابيّة فإنّ الثاني نقص (Manque) يحيل في النصّ غالبا على ما لا يقال وعلى ما لا يُسمّى[4].

---

[1] Catherine Rodgers ; Raynalle Udris, Marguerite Duras, Lectures plurielles, Rodopi, Amsterdam 1998,p181.

[2] Michel De Certeau, La fable mystique, Paris, Gallimard,1982, pp198-199.

[3] أرصد "بيار فان دان هيفل" للصمت صنفين اثنين هما الصمت المقصود أو الاختياري (Silence volontaire) والصمت غير المقصود أو الاضطراري(Le silence involontaire). انظر:
Pierre Van Den Heuvel, op. Cit., p73.

[4] Ibidem.

أ ـ الصمت المقصود[1] في "كتاب التوهّم":

يصادف المتلقّي في مواضع من النصّ[2] نقصا خطيّا (Manque graphique) تجلّيه نقط تتابع. وقد أشار محقّق الكتاب في الهامش إلى أنّ مكان النقط الوارد في التحقيق هو في النصّ الأصل بياض (ص419) سنّه المحاسبي الذي لم يفوّت على نفسه الظفر بنوع آخر من الصمت المقصود وهو صمت الصوت. فقد تمّ التعويل على شخصيّة المخاطَب فجُرّدت أو كادت من نطقها وغدت واجمة شبه خرساء وعلى راو ثرثار. ونتيجة ذلك تضمّن "كتاب التوهّم" ثنائية الكلام والصمت، وصحّ فيه القول إنّ "الهذيان والثرثرة إنّما يمثّلان خطابا لاهثا مملوءا ثغرات"[3]. ذلك أنّ كلّ متكلّم عرضة لعجز تخاطبي. فينحسر تلفّظه ويكون مآله الوقوع في السكوت، وعندئذ يتساوى الأخرس والثرثار. فكلاهما بات إمّا ضحيّة الصمت وإمّا ضحيّة الكلام لأنّهما لم يتمكّنا من قول ما ينبغي قوله حقيقة[4].

والحاصل من هذا أنّ أشكال الصمت المقصود عديدة، منها ما هو ملموس ومنها ما لا يدرك إلاّ بالرمز والإيحاء ولطف الإشارة. غير أنّ ما تضمّنه "كتاب التوهّم" قليل نسبيا قياسا إلى ما هو متوفّر في نصوص سرديّة حديثة. ومع ذلك فقد أفضنا في الحديث عن ذلك القليل ولا سيما في قسم

---

[1] حدّ "فان دان هيفل" الصمت المقصود بكونه الفراغ المكرّس في النصّ إستراتيجية سرديّة تشفّ عمّا لا يرغب المؤلف في البوح به. وتعرّض لبعض وجوهه كالنقص الخطي من قبيل العلامات الطباعية كالتنقيط والبياض وكصمت الطبيعة والأمكنة وصمت الصوت (Silence de la voix) أي الصمت الإنساني من جهة التلفظ والتواصل (كصمت الراوي وصمت المرويّ له وصمت الشخصيات...) ومن قبيل الضمني في الخطاب والمضمر. انظر تفصيله: Pierre Van Den Heuvel, op. Cit., p.p73-80.

[2] نستدلّ على ذلك بما جاء في الصفحة 419: " فكأنّك بالموت قد نزل بك بغتة..." وكذلك في الصفحة 442: "فأحاط بالأشياء علما[...] وأمضى فيها مشيئته، فهي مديرة...) وفي الصفحة الأخيرة 443 :" لمّا ناداهم إلى معاطاة الكأس للمنادمة بينهم بعد معرفتهم في الدنيا..."

[3] Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Ed. Seuil, Paris, 1972, p37.

[4] Pierre Van Den Heuvel, op. Cit., p82.

تجلّيات الصمت. ويتعيّن علينا التساؤل الآن عن مدى توفّر نصّ "المحاسبي" على الصمت غير المقصود؟

ب ـ الصمت غير المقصود[1]:

يلفّ "كتاب التوهّم" صمتٌ نتيجة كونه خوضا في أسرار الغيب. فقد عمد صاحبه إلى حيلة تقضي بضرورة جعل نفس المخاطب تتوهّم تلك الأسرار وتستنطق الملغّز. وتبعا لذلك، فما لم تقدر النفس على توهّمه هو ذاك الصمت غير المقصود. فأنّى لها أن تدرك نتيجة الاختبار؟ وكيف لها معاينة وجه العزيز الجبّار؟ وإلى أيّ حدّ تعدّ هذه الرحلة الغيبيّة صادقة؟ أفلا تكون من جملة أوهام الإنسان وما يجري من حوار باطني بين الذات وذاتها؟ فلا غير بلاغة الصمت قادرة على صياغة معنى المعنى، وأمّا ما عدا ذلك من كلام فثرثرة ولغو.

فكأنّنا بالمحاسبي في "كتاب التوهّم" ودّ محاسبة نفسه وتأكيد أنّ ما قيل من كلام لا يعدو أن يكون محض تخيّلات. أمّا الأساسي من علم الغيب فمستعص إدراكه على عقول الأنام بل إنّه لرابض هناك ما وراء التوهّم طيّ ما لا يقال.

ذانك هما صنفا الصمت في "كتاب التوهّم"، على أنّ له فيه وظائف.

---

[1] يُحيل الصمت غير المقصود على ما هو أخرس في الوعي الباطني أثناء فعل التلفّظ. ويكون في الأغلب الأعمّ ناجما عن عجز في القول. وهو في نظر "فان دان هيفل" صمت النصّ الحقيقي. ففيه يسكت الخطابِ ويتحرّر اللاوعي المقيّد فيرد المنطوق مبهما ملتبسا ومفارقا اللغة. ويتحوّل المسكوت عنه إلى قول لدى المخاطِب الفطن من خلال المحتمل والضمني. ويتبدّى المخاطِب راغبا في البوح بسرّه لكنّه عاجز عن الإصداع به تلفظا ولم يبق له من سبيل سوى أن يؤسّس في خطابه ما أمكن له من بؤر وثغرات. وقد علّل "فان دان هيفل" هذا الصنف بسببين. أوّلهما أنّ هذا الصمت عبارة عن شكل من أشكال حبسة اللسان (une forme d'aphasie) يعزى إلى لاوعي المخاطب ويتجلى على مستوى النصّ في هيأة شخصيات عاجزة عن الكلام كالأصمّ والأخرس والمتلجلج. وهو عنصر من عناصر القصّ وكأنّه تضمينات انعكاسية (Mises en abyme) أو بالأحرى كأنّه ما بعد الصمت(Méta silence) أي صمت على صمت. وأمّا السبب الثاني فيتحدّد في كون هذا الصمت حصيلة عجز المتكلّم عن التعبير بما هو متاح له من وسائل تلفظ، وعندئذ يُفوّض الأمر للصمت، وللمتلقي وحده كامل الحريّة أن يكمل النقص النصيّ وأن يبادر إلى صياغة ما يراه مناسبا من عبارات. انظر تفصيله: Pierre Van Den Heuvel, op. Cit., p.p82-85.

3ـ وظائف الصمت:

لم تخصّص في المنجز النقدي للصمت وظائف محدّدة. ومع ذلك فقد أمكن لنا أن نستخلص وظائف له في "كتاب التوهّم". ومن أهمها الوظيفة التواصليّة. فمن خلال البياض والنقص ونقاط التتابع يشرك المؤلّف قارئه في ملء الفجوات الخرساء. وكأنّه في توسّله بمفردات ما لا يقال ما يفتأ يصرّح: "هذا ما لا أروم النطق به أو ما لا أستطيع التعبير عنه. وما عليك إلاّ أن تقوله عوضا عنّي". ولعلّ ذلك يصدق على المحاسبي في "كتاب التوهّم". فقد حرص على تقحّم حجب الغيب، وعمدتُه الحيلُ الخطابية والنصوص الدينية وأقوال المحدّثين وغيرها. وعندما استنفد استراتيجيات الكلام التي في حوزته ولّى وجهه شطر الصمت معوّلا على حسّ متلقّيه في استنطاق ما سكت عنه عمدا أو عجز عن إبلاغه إياه. "فالأهمّ يكمن في ما لا نقدر على قوله"[1]. ولئن لم يتوصّل إلى ما يُستخدم الآن من آليات صمت بحكم كونه من زمن آخر فإنّنا استصفينا لديه إدراكا للبياض والنقص سعى جاهدا إلى زرعه في أديم نصّه وتنبيه قارئه إليه، حتّى إنّنا ألفيناه يوفّر بالصمت للذات إمكان التحكّم في ذاتها والسيطرة عليها في الحوار الباطني بل الثرثرة والهذيان.

أمّا الوظيفة الثانية في "كتاب التوهّم" فالإيديولوجيّة، وتتحدّد في أنّ الصمت علاوة على كونه طقسا صوفيّا يستوجب الصّوم على الكلام[2] هو مذهب التحفّظ من الأذى يُراد به التقيّة[3]. فقد تستّر المحاسبي في مواطن من رحلة مخاطبه الغيبية على مواقفه إزاء مسائل خلافية من قبيل رؤية الله

---

[1] Pierre Machery, op. Cit., p106.

[2] أفاض أبو بكر المالكي في رياض النفوس في الحديث عن أخبار المتصوّفة الذين صاموا على الكلام دهورا. فقد أورد ذلك ابن وهب في الجامع في باب الصمت. انظر: ابن وهب عبد الله بن مسلم القرشي، جامع بن وهب كتاب الصمت، تحقيق: ج. دافيد وائل، منشورات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، 1939–1941، ص75.

[3] أشار التوحيدي إلى ذلك في قوله: " كم إنسان أهلكه لسان، ربّ حرف أدّى إلى حتف، لا تفرط فتسقط، الزم الصمت، وأخفت الصوت." انظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، نفسه، ص61.

وصفاته والبعث (أيكون جسدا أم روحا) وصيّرها في نصّه مناطق خرساء تقبل أكثر من تأويل.

III- خاتمة

يُستفاد ممّا تقدّم أنّ "كتاب التوهّم" على جانب من الطرافة وافر. فمن طرافته مسألة المتكلّم. فقد أظهر التحليل أنّ المحاسبي هيّأ لأثره من خطط الخطاب ما يتجاوز المنطوق إلى المسكوت عنه. فتخيّر من الصيغ صيغة المخاطبة لتكون ممحّضة للذّات والغير، وتمكّن بفضل تلكم الصيغة من رسم صورة للمخاطب تكاد تتطابق في أبعادها وصورة ذات المتكلّم. واعتمد التعدّد الصوتي قصد حمل متلقّيه على مزيد الاقتناع بأطروحته مستدلّا بالمتكلّم الديني الإسلامي وبالرّواة الإخباريين وبالمخيال الجماعي وبأصوات الشخصيات. وعزّز ملفوظه بحيل فنيّة من قبيل الصورة المرئية والسمة الشفويّة والإيهام بالواقع.

ولم يقتصر في ذلك على الكلام فحسب وإنّما استعان بما وراء الكلام. فأوكل لبلاغة الصمت كشف المحجوب من أسرار الآخرة واستنطاق معنى المعنى.

ولعلّ من مظاهر طرافة الكتاب أيضا ريادته في اقتحام حدود الغيب. فقد غدت رحلته الأخروية بأطوارها الثلاثة منوالا قد يكون اللاحقون بما في ذلك المعرّي في "رسالة الغفران" وابن شهيد في "التوابع والزوابع" نسجوا عليه. كما أنّ بنيتيْه السرديّة والدلالية تشفّان عن موهبة فنيّة ونضج فكريّ فضلا عن استخدامه النادر صيغة المخاطبة سرديّا. فلعلّ صاحبه قد مهّد السبيل في ذلك إلى من جاء بعده كأبي حيّان التوحيدي في "الإشارات الإلهية"، ولعلّه أن يكون الأسبق أيضا في تشريح الذّات ومحاسبتها. فمنجزه النفسي الذي بلغنا يعدّ مدخلا مميّزا إلى مشروع سبر أغوار النفس في المسائل الروحية وهو ما سيتبلور لاحقا عند ابن حزم في "طوق الحمامة". فقد ركّز النظر في الذاتية

واتّخذ محاورة النفس أسلوبا تخاطبيا، هذا علاوة على سبْقه في التوسّل بالاستطراد قصصيا، وتطويره وظيفة الإسناد منذ القرن الثاني من أداء وظيفة التوثيق إلى أداء وظائف جديدة كالسردية والجمالية والاستدلالية.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

المحاسبي، كتاب التوهّم، ضمن "كتاب الوصايا"، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، ط. 1، بيروت، 1986.

المحاسبي، آداب النفوس، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، 1988.

ثانيا: المراجع:

1- في العربية:

ابن أبي الدنيا، كتاب الصمت وآداب اللسان، تحقيق عبد الرحمان خلق، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط:1، 1986.

أرسطوطاليس، الخطابة، تعريب عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت ودار القلم، بيروت، 1979.

التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1953.

البهلول (عبد الله)، الصمت سياسة في القول، ضمن: كتاب في الصمت(أعمال الندوة العلمية:"الصمت" أيام:6.5. 7أفريل، 2007، منشورات جامعة صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة تحليل الخطاب، 2008).

بن سلامة (رجاء)، صمت البيان، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.

بن الطيّب (محمّد)، وحدة الوجود في التصوّف الإسلامي في ضوء وحدة التصوّف وتاريخه، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2007.

الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ج:1.

الجاحظ، الرسائل، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، 1979.

الخبو (محمد) ، مدخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2006.
بن رمضان (صالح) ، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس، منشورات كلية الآداب بمنوبة، 2001.
ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
السكاكي (أبو يعقوب) ، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، 1983.
ابن رشد، كتاب النفس، ضمن رسائل ابن رشد، مطبعة دار المعارف العثمانيّة، حيدر آباد، 1947.
الزبيدي، تاج العروس، دار صادر، بيروت، 1965.
ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصر الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، طبعة:2، (د.ت).
عبيد (علي)، الصمت في السّد لمحمود المسعدي، مجلّة إبلا، معهد الآداب العربيّة، السّنة: الثّانية والستّون، العدد62، فيفري 1999.
القاضي (محمّد)، الخبر في الأدب العربي: دراسة في السرديّة العربيّة، منشورات كليّة الآداب، منوبة، 1998.
الفارابي: كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة، تحقيق ألبير نصر نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1959.
الكندي، رسالة في حدود الأشياء، ضمن رسائل الكندي الفلسفيّة، تحقيق محمّد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950.
ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، 1970.
اليوسفي (محمد لطفي)، حركة المسافر وطاقة الخيال: دراسة في المدهش والعجيب والغريب، وارد في الموقع
http://www.nizwa.com/volume37/p53_62.html الذي تمّت زيارته يوم 12 من شهر نوفمبر سنة 2008 في الساعة20 و10د.

2- في الفرنسية:

Amossy Ruth, *L'argumentation dans le discours (Discours politique, Littérature d'idées, Fiction)*, Nathan/ Her, Paris, 2000.

Bakhtine Mikhaïl, *Marxisme et philosophie du langage,* 2ème éditions de Minuit, 1977.
Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale,* Editions Gallimard, Paris, 1966.
Cervoni Jean, *L'énonciation* P.U.F., Linguistique nouvelle, Paris, 1987.
De Certeau Michel, *La fable mystique,* Paris, Gallimard, 1982.
Rodgers Catherine;Raynalle Udris,Marguerite Duras, *Lectures plurielles,* Rodopi, Amsterdam,1998.
De la Motte Annette, *Au-delà du mot: Une « écriture de silence» dans la littérature française au vingtième siècle,* Lit Verlag; Münster; 2004.
Ducrot Oswald, *Le dire et le dit,* Minuits, 1984.
Genette Gérard, *Diction et fiction,* Seuil, Paris, 1991.
Genette Gérard, *Nouveau discours du récit,* Editions Du Seuil, Paris, 1983.
Greimas (A.J.), *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique* in Communications, 8, L'analyse structurale du récit, *Ed. Du Seuil,* Paris, 1981
Leblanc Julie, *De l'avant texte au texte achevé,* Genèse et modalités de mondes possibles, In: *L'énonciation, La pensée dans le texte,* Textes réunis par Parth Bhatt et autres, 2ème Éd. Trin texte, 2001.
Le Querler Nicole, *Typologie des modalités,* Ed. Presses Universitaires de Caen, 1996.
Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage,* Armand Collin, Paris, 1980.
Kerbrat-Orecchioni Catherine, *L'implicite,* Armand Collin, Paris, 1986.
Kerbrat-Orecchioni Catherine, *Les interactions verbales,* tome1, Armand Colin, Paris, 1990.
Machery Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire,* Librairie François Maspero, Paris, 1966.
Maingueneau Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Éd. Bordas, Paris, 1990.
Plantin Christian, *Essai sur l'argumentation,* Kimé, Paris, 1990.
Picard Max, *Le monde de silence,* P.U.F., 1954.
Jacques Francis, *Dialogues,* Recherches logiques sur le dialogue, P.U.F., 1979.
Sarraute Nathalie, *L'Ère du soupçon,* Collection Idées, Gallimard, 1955.
Searle John R., *Sens et expression: études de théorie des actes de langage,* Editions de Minuit, Paris, 1982. Tenne Muriel, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains,* Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne: 5, Paris III), 1994.

Van Den Heuvel Pierre, *Parole, mot, silence*: pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Corti, 1985.
Van Rossum-Guyon Françoise, *Critique du roman (Essai sur la «Modification» de Michel Butor)*, Gallimard, Paris, 1970.

المتكلم واستراتيجية الخطاب في الرحلة

د. حسن لشكر

كلية الآداب بالقنيطرة- المغرب

سنعمل في هذا البحث على رصد الأنساق التلفظية والخطابية في نص رحلي واستخلاص المكونات التي تجعل منه نصا حواريا ينفتح على الأدب والتاريخ والجغرافية والفكر... الخ.

الرحلة تضعنا أمام تنويعات متعددة في البناء والسرد والوصف وفي التشكيلات الخطابية المختلفة. انه خطاب مهجن تتفاعل فيه الأنظمة اللغوية والأسلوبية والصوتية بحوارية النصوص والخطاب.

كل هذه الخصائص تؤكد تنوع الأنساق والمرجعيات التي تجعل النص الرحلي نصا منفتحا على إمكانات متعددة في الكتابة والقراءة لأنه متفرد في صياغته وقدرته على تنويع صور

الخطاب والتلفظ. لكن أهم خاصية تسمه بالتميز هي الارتهان لبنية السفر كمرتكز سردي أساس لإعادة إنتاج تجربة الرحالة. وكذلك بهيمنة الوصف على المكونات السردية الأخرى.السرد في محكي السفر هو العنصر البنائي الأساس,لكن الوصف هو قاعدة انطلاقه

المتن المدروس عبارة عن رحلة سفارية* قام بها العمراوي لفرنسا سنة 1860 حيث كلف بإدارة مفاوضات معها في مرحلة حاسمة من تاريخ المغرب تلت مباشرة هزيمة اسلي النكراء التي تمت في ساعات قليلة(1844) وهزيمة تطوان (1860) أي أنها مرحلة ضعف ووهن وصدمة.وقد قام العمراوي بواجبه

---

* الرحلة السفارية من أبرز الرحلات المغربية,وهي ترتبط بمؤسسات الدبلوماسية في الدول الأوروبية. وتعني قيام الرحالة بتمثيل بلده سفيرا لدى دولة أجنبية.فيقوم بتدوين ما شاهده ورآه في هذه الدولة إما بنفسه أو بواسطة غيره.وكان للرحلة السفارية المخزنية المغربية دور هام في القرن 19 حيث ساهمت في الانفتاح على الآخر والتعرف على مقوماته الحضارية والثقافية,وبذلك شكلت أهم قناة لمعرفة "الآخر" واستكشاف مظاهر قوته وضعفه

أحسن قيام.إذ نوه نابليون الثالث به وبسفارته في رسالة[1] بعث بها إلى ملك المغرب محمد الرابع لذلك تميزت هذه الرحلة بالرغبة في اكتشاف "الآخر"وما يملكه من شروط القوة والتقدم وإعادة اكتشاف الذات المبتلية بالضعف والوهن والتخلف.وكانت الرحلة"إنباء عن ذهنية الرحالة وتصوير لمكونات الوعي الثقافي أكثر مما هي حديث عن البلد موضع المشاهدة أو أخبار عن القوم أهل البلد أو الإقليم موضوع الزيارة"[2]

استحضار السياق التاريخي يبدو ضروريا لفهم الأبعاد الدلالية والمرجعية التي تؤطر الرحلة خاصة أن هذا النمط من الكتابة - كعمل مرجعي- يتطلب الدقة ومطابقة الوقائع.(سيكون من قبيل الإسقاط والتعتيم والمغالطة التأويلية قراءة- وبالتالي فهم- خطاب الرحلة العربية خارج سياق محدد ومسار مرسوم.ذلك لأن السياق والظرف ضروريان ولا غنى عنهما لإعطاء الاختيارات البنائية لهذا الحطاب تبريرا ودلالة)[3]

إذن من هو المتكلم في هذه الرحلة؟

المتلفظ في النص الرحلي- عموما- لا ينتج جملا منعزلة.بل نصا يتأسس على جمل متسلسلة تعمد إلى تجسيد الفعل ألا نجازي الكلامي.القصد الحجاجي المنظور الإخباري...أي خطاب تلفظي مرجعي قائم على قاعدة استدلال مفسرة تنفتح على دوائر دلالية متعددة.

المتكلم هنا في رحلة العمراوي يتطابق مع الذات اللافظة ومع السارد والمؤلف.فكل هذه العناصر تحيل إلى شخصية واحدة.أي أن الظاهرة السردية المهيمنة هي استثمار المحكي الذاتي كآلية للأخبار والعرض.

التبئير يقع على المتكلم في الرحلة وهو مطابق للمتكلم- المؤلف.السرد بهذا المعنى سرد ذاتي إذ نلمس: "الحضور المتصل بضمير الأنا كتعبير عن امتلاك ناصية الكلام.والتذويت من خلال تحويل تلك الأنا إلى

---

[1] أوردها عبد الرحمان بن زيدان في إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس المطبعة الوطنية1931 الجزء الثالث ص: 526

[2] سعيد بنسعيد العلوي: أوروبا في مرآة الرحلة,منشورات كلية الآداب- الرباط رقم: 52-1995 ص15

[3] عبد النبي ذاكر: ملفوظية الرحلات العربية إلى الغرب,مجلة "علامات" مكناس-المغرب ع: 20-2003 ص: 63

بؤرة.والميثاق التلفظي الذي يتجلى في أوضح صورة في إعلان المؤلف عن مقصد يته من الكتابة .. وكذا من مختلف الإحالات التي قد ترد في النص ضمنيا أو صراحة إلى تجربة الحياة الواقعية"[1]

الرحالة يستخدم ضمير المتكلم الذي يلتصق بالذات بشكل حميمي.فالمحكي بضمير المتكلم يقترب من المونولوج أي من السرد الذاتي,لكن المتكلم هنا يتجه نحو الذات لينفصل عنها ويتجه نحو الآخر,فالآخر مرآة الأنا:"تعكس الرحلة تفاعلا خصبا بين السيرة الذاتية-سيرة الرحالة والسيرة الغيرية سواء تعلقت بالإنسان أو المكان.ومن أهم مظاهر السيرة الذاتية في الرحلة استنادها إلى ضمير المتكلم مفردا أو جمعا,فضلا على سيادة الجانب التوثيقي الذي يحرص فيه الرحالة على تسجيل كل خطوة يخطوها بدقة زمنية ملموسة وبشهادة حية على اللحظة التاريخية.ذهابا وإيابا"[2]

المتكلم- هنا- يتكلم باسمه ويسرد لغيره.لكن الصوت السردي يتميز بحضور تفاعلي لذاتين متكلمتين:ذات الكاتب,وذات السارد الذي يتكفل بالسرد والوصف والإخبار وعرض الأحداث والتعليق عليها,وهو سارد داخل- حكائي نتعرف من خلاله على الجزئيات والتفاصيل.فهو مصدر المعرفة الوحيد.انه- تأسيسا على ذلك- ذات للتلفظ وذات للملفوظ,وهو ينتج الملفوظ ويؤطر مرجعيته التواصلية

بما أن الرحلة :"فن بصري يهدف إلى تقديم الفضاء المرتحل إليه بوسائل عديدة من التأثير تجاوزت التقسيم التقليدي للكلام عن طريق استنبات عناصر البلاغ (المضامين التعليمية والأخلاقية) بوسائل ابلاغية (عناصر التشكيل) متعددة ارتكزت,خاصة,على عناصر البيان.ومن أهم خصائص هذه الأدبية التقاطها للمعجم الواقعي فضلا عن المعجم الأدبي

---

1 عبد القادر الشاوي الكتابة والوجود ص:7
2 عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة,دار الثقافة-الدار البيضاء,المغرب 1996 ص:14و15

التقليدي السائد في المكان المرتحل إليه سواء على مستوى الموصوفات أو على مستوى اللغات عن طريق تسمية المسميات بمعجم نابع من اللغة المتداولة"[1]

فان السارد اعتنى كثيرا بالوصف الذي يتسم بالدقة والشمولية والتحكم في نقل الصورة المرئية لتقريبها من ذهن المتلقي.فهو سارد وصاف ينظم وحداته السردية على هذا الأساس,فالجملة السردية قائمة على أساس الوصف لصياغة الخبر الحكائي و ضبط وحدات التلفظ النصي .الرحلة تتميز بتحويل السرد إلى محطات وصفية ومرويات ومحكيات.وبذلك:"نحث (الرحالة) الموصوفات بمعجم جديد توزع بين الحفاظ على المنطوق الأجنبي أو على وضع مقابل باللغة العربية الفصيحة أو اللسان الدارج"[2]

كما أن الوصف:"يقترن بالمقارنة من جهة, وبالتفسير والتبرير من جهة ثانية" ويقدم لنا الصور من خلال التشخيص الأدبي البلاغي.

يتموقع السرد- إذن- بين التعبير الأدبي والتعبير الوظيفي. وبذلك يمتلك السارد ملفوظين متقاطبين ولسانين متداخلين وصف المتكلم من خلالهما بدقة القطار الذي سافر فيه من مارسيليا الى باريز من الداخل والخارج, وفسر الحركات الفزيائية التي يسير بواسطتها وإعجابه الكبير بطريق الحديد الذي تسير فوقه:"وهي من عجائب الدنيا التي أظهرها الله في هذا الوقت على أيديهم تحير فيها الأذهان ويجزم الناظر إليها بديهة أن ذلك من فعل الجان وأنه ليس في طوق إنسان"(ص:44),ووصف الأبنية والقناطر والبيوت(وصف تصاميم المنازل وتنظيمها المجالي وزخارفها...) والعادات والتقاليد في المأكل والملبس والنوم.ووصف ببراعة وسائل الاتصال الحديثة,يقول مثلا عن التلغراف:"ومنها محل أخبار السلك المسمى عندهم بطل اغراف ومعناه بالعربية المستعجل للأخبار..وهذه الآلة مما يذهل ذهن العاقل ويستريب فيه السامع والعاقل"[3]

---

[1] المرجع نفسه ص: 27

[2] المرجع نفسه ص: 70

[3] العمراوي: "تحفة الملك العزيز بمملكة باريز "تقديم زكي مبارك,مؤسسة التغليف والطباعة والنشر- طنجة,1989 ص: 70

لقد تعرض العمراوي بدقة لمختلف الميكانزمات التي تشتغل هذه الآلة بواسطتها,الأمر نفسه مس دارا لضرب ودار السلاح ودار الطباعة,مما يؤشر على قوة في التدقيق والملاحظة والوصف

هذا إلى جانب الحديث الطويل عن التجارة واعتناء دولتهم الكبير بأمورها:"والتجار عندهم معتبرون اعتبارا زائدا وهم ركن من أركان الدولة,وكل ما زاد مال الرجل عندهم ونجحت تجارتهم كان أرفع منزلة وأعظم مكانة"(ص:94) كما تحدث بتفصيل عن الصناعة والنظام والنظافة ومظاهر الحداثة المختلفة وما تبدى له من مظاهر العجيب والغريب,وعبر- أيضا- عن انبهاره بشخصية نابليون وفصل الكلام عنه,وخصه بأوصاف لافتة للنظر حيث اعتبره داهية من دواهي الدنيا(ص:107) بل انه أدهى ملوك النصارى واشهمهم وأصوبهم سياسة وتدبيرا وأكثرهم حزما,كما أعجب العمراوي بالنظام البرلماني وتطبيق القانون على الجميع وبنظام الجيش الفرنسي وقوته وتنظيمه المحكم,وركز على وصف الوزراء...الخ

ونسجل هنا الحس التسجيلي التوثيقي ودقة المقارنة بين ما عندهم وما عندنا.هذا إلى جانب تناوب السرد والوصف,المشاهد والتعليقات بشكل متواتر لإعادة رسم صورة فرنسا سنة 1860 عن طريق الصورة اللغوية ومتتاليات الملفوظات الواقعية.ونشير هنا أن الزمن السردي في الرحلة ثلاثي الأبعاد:

- الزمن الماضي,أي زمن السفر,وهو زمن مستحضر عن طريق الذاكرة والتدوين يستوحي تجربة الرحلة جاعلا منها بؤرة القول ويركز على فعل الإنجاز والمشاهدة لإعادة رسم الشخوص والأماكن من خلال صور بصرية,وبما أن زمن السرد لاحق لزمن السفر فقد تحضر أشياء وتغيب أخرى,يحتفي الرحالة بأشياء ويسكت عن أخرى

- زمن الكتابة,وهو زمن التدوين:"ولما رجعت من هذه الوجهة وعلق بذهني بعض ما رأيت من عجائب تلك الجهة ظهر لي أن أقيد ذلك في هذه الرسالة اقتداء بمن تقدمني من أولي النباهة والجلالة وان كنت لست من

أهل خيل ذلك المضمار"(ص:34) إذن فالكتابة تمت بعد العودة,مما يجعل الذاكرة هي أساس السرد و إنتاج السياقات التلفظية المختلفة,كما أن إجرائية الكلام تتنوع حسب أوضاع السارد- المتكلم ومواقعه داخل الرحلة.إننا أمام مؤلف واحد تعددت مراياه النصية

- زمن السرد وهو خاضع لمدونة تاريخية وكرونوطوب واقعي.وهو فعل لاحق لفعل السفر وقد كانت الرحلة قصيرة من حيث الزمن الذي استغرقته

وفي جميع هذه الأزمنة يحضر الرحالة حضورا فاعلا,فهو الذي يضبط وحدات التلفظ ويوظف أشكال متعددة من صيغ الخطاب,ويحدد إجراءات التنظيم النصي المؤسسة على التسلسل والتضمين والإدماج والتدرج الحكائي.وهو الذي يجعل الفقرات الحكائية فقرات تعليلية تنفتح على الواقع والتاريخ والذات.وهو الذي يراكم الصفات والموصوفات ويستخدم عناصر المقارنة بين مرجعيته ومرجعية الآخر.يعلن الرحالة عن نفسه في بداية الرحلة ولا يتركها من البداية إلى النهاية.وحتى حين يغيب يحضر صوته وملفوظه.

إن الرحالة"يندرج في عالم السرد والحكي ويخضع لمنطقهما"[1]

هكذا نلاحظ حضور النزعة الذاتية في تشكيل النص وكذلك في عملية الانتقاء والاختيار.انه ينتقي من الأحداث ما يبدو له مهما وغير مألوف. ولا يكترث بما دون ذلك رغم أهميته البالغة أحيانا.فهو- مثلا- لم يكن راغبا في مشاهدة مسرحية أو حضور سهرة ولا سماع غنائها, واعتذر عن الذهاب للمشرحة التي يتعلم فيها الطلبة علم التشريح.أي أن السرد والوصف يستند إلى الرصيد الثقافي والعقائدي للرحالة.لا تكتسب الأشياء أهميتها إلا من خلال منظوره الذاتي الذي يستوعب المدونة التاريخية والأدبية والجغرافية يقول في هذا الصدد:"ونعتذر لأولي النقد والأعلام عما زادت به الأقلام وجلبته من فضول الكلام.وان رأوا عورة فليسدلوا عنها الغطاء:فما على مثلي

---

[1] سعيد بنسعيد العلوي :أوروبا في مرآة الرحلة ص:14

يعد الخطأ وليظنوا بي الظن الجميل.فما زغت عن الحق ولا عنه أميل,على أني إن أطنبت في بعض المجال بوصف حالهم وشقشقت بمحالهم واستحسنت بعض أفعالهم,فمقصودي أن أزين منها ما وافق الشرع,وسلمه العقل والطبع:ولعلهم قلدوا في بعض ذلك سلفنا الصالح الذين كانوا على السبيل الواضح"

ويتجسد هذا المنظور- أيضا- في جعل الرحلة ملتقى لخطابات متعددة منها التعليق والشعر.ونسجل هنا أن الشعر من نظم صاحبه.هكذا تحول الرحالة من سارد إلى شاعر (مثلا الصفحات: 34- 35- 42- 53)"والشعر هنا لعب دورا في خلق لحظات التوازي بين ضغط العالم الواقعي على النثر وبين ضغط الجانب الوجداني الذي يسمح بمقاربة المكان من زاوية الإحساس والعاطفة"[1]

العمراوي يورد في رحلته بعض الأبيات الشعرية نظمها لأغراض مختلفة.خاصة عندما يعجز النثر عن تقديم صورة دقيقة مكتملة.

يقول- مثلا- في الصفحة53

رأيت غزالا بباب أسيـر يصيد القلوب بلحظ كسير

رماني بسهم من أجفانه فغادر قلبي لديه أســـير

فيأيها الركب قولوا له إذا ضاع قلبي بماذا أســـير

هكذا يتفاعل النثر بالشعر لبناء صورة دالة

السرد الرحلي يروم تحقيق ميثاق تلفظي تواصلي مبأر حول شخصية السارد- الرحالة.فتطابق ذات التلفظ بذات الملفوظ هو ما يميز الموقع التلفظي للرحالة باعتباره شخصية ساردة محورية.القدرة الكلامية تؤسس مواقعه التلفظية ضمن فعل الحالة وفعل الفعل.إن ضمير المتكلم ليس صيغة نحوية فقط, بل هوية تحيل على المؤلف.

المتكلم في النص هو العمراوي الكاتب الأديب المعروف(السفراء كانوا عادة يختارون من العلماء والطبقات الراقية) يندمج في الملفوظ إلى حد التماهي التام. وهذا ينسجم تماما مع طبيعة المتكلم في اللغة العربية الذي

[1] عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة ص:12

يسمى بضمير الحضور لأن صاحبه يجب أن يكون حاضرا وقت التلفظ بالخطاب. وهو يقوم بثلاث وظائف:

- يتكلم عن ذاته فنعرف رحلته إلى فرنسا ومراحلها وتفاصيلها منذ أن غادر فاس إلى يوم عودته إلى طنجة(الذات كمحكي داخل النص)

- يتكلم عن "الآخر"حيث سرد بدقة مظاهر الحضارة الفرنسية وذكر ركائزها وأركانها,وقارن بين حضارته العربية الإسلامية وهذه الحضارة منتقدا بعض مظاهرها المتعارضة مع مرجعيته

- يتكلم عن الواقع الموصوف الذي هيمن على النص.فنحن أمام سلسلة من الأحداث والأوصاف المرتبطة بفرنسا قدمت لنا من خلال استراتيجيات متعددة لتحصيل المعنى.

الذات المتلفظة هو العمراوي وهو شخص واقعي منتج للقول والخطاب.وتتحدد مظاهر الوجود الواقعي من خلال التأليف والتسمية والوظيفة, وهو يظهر من داخل المحكي ومن خلال النصوص الموازية

السارد لا يستقل عن المؤلف,فهو- هنا- علامة نصية وعلامة مرجعية,ومستويات التداخل بين السارد والرحالة قائمة على التطابق التام,إننا إمام ذات تلفظية تاريخية حقيقية تقدم الأحداث كسارد وشاهد من خلال ذاكرة أيقونية مرتبطة بالبصر والبصيرة

الرحالة هو السارد والمتلفظ يتمتع بسلطة سردية مطلقة, فهو حاضر من بداية النص إلى نهايته ومتحكم في كل تضاريس السرد

السارد يشارك المؤلف في ضمير المتكلم"مع اختلاف في الدلالة في المستوى الأول(المؤلف)يكون ضمير المتكلم ضمير "الأنا المعرفي"أنا"الثقافة العالمة"أو الثقافة الرسمية المخزنية.أما في المستوى الثاني(السارد)فهو الأنا النصي الممنوع من الرؤية البصرية قبل الرؤية التأليفية.وهو مصنوع من ورق,وليس من لحم ودم,مكون من تفاعلات التجربة الشخصية مع المرئي يعوض الاكتفاء بالشواهد من بطون المؤلفات أو المدونة التأليفية السائدة"[1]

---

[1] المرجع نفسه ص:32

يتخفف سارد الرحلة أحيانا من شرط التطابق باستعمال ضمير النحن,إذ يوسع الذات المتكلمة لتشمل الجماعة المرافقة له,لكن استعمال ضمير الجمع يستلب من الآخرين وجودهم وصوتهم الحكائي.فصوت السارد هو الصوت المهيمن والشخصيات الأخرى تابعة له.فهو يلازم الرحلة بكاملها ولا يترك لهم إمكانية السرد والوصف والتعليق

لقد أكثر من استخدام الأفعال الدالة على المشاركة.فالصوت هو صوت السارد المتكلم ولكن الوعي وعي الشخصيات(الجماعة)".انه كائن خطابي مسؤول عن التلفظ.فهو ينظر إلى الآخر من خلال مرآة منظومة ثقافية مغايرة. فبنية الخطاب تشف بوضوح عن مرجعيته الأيديولوجية إذ ظل مخلصا لمرجعيته التراثية ومنظوره الفقهي.كما تشف عن موقعه الاجتماعي,فهو مثقف مخزني ينتمي إلى النخبة .كان مبعوثا رسميا,وهذا الأمر أثر على رؤيته وانطباعاته.فالرحلة كانت إلى فرنسا من أجل عقد معاهدات سياسية وإبرام اتفاقيات تجارية في حالة ضعف وانهيار,لذلك امتزجت مشاعر التقدير مع مشاعر التهجين.فالإعجاب بمظاهر الحداثة كان مشوبا بنزعة التوجس:"هكذا تداخل أسلوب النوازل والفتاوى وقيم الدين الإسلامي وسير الأولين بالمعجم الحديث من جهة وبالدعوة,ولو بشكل محتشم,إلى تطعيم الأصيل ببعض فضائل الدخيل"[1]

يجسد العمراوي الوجه الأدبي للسلطة المخزنية المحافظة:"فعندما يتولى وصف الأشياء ويتعرض في حديثه عن التجارة أو الصحافة أو الثقافة ينطلق من زاوية مغربية.فتأتي المقارنات عفوية ولا شعورية فتصدر عنه الرغبات ويلوح بالإصلاحات ويطالب بالتغيير في الأمور النافعة ويستنكر الأمور القبيحة بأسلوب الفقهاء ومنطق العصر وبطريقة ذكية,ولما لا بصفة دبلوماسية"[2]

فللعمراوي- مثلا- نظرة سلبية تجاه النساء.فجلهن- في تصوره- يتعاطين الفواحش,والرجال مغلوبون على أمرهم,غيرتهم على نسائهم

---

[1] المرجع نفسه ص: 69

[2] زكي مبارك: تقديم رحلة العمراوي "تحفة الملك العزيز بمملكة باريز" ص: 22

نادرة:"ويكفي في تقبيح سيرتهم وخبث سريرتهم غلبة النساء عليهم,وجريهن مطلقات ألاعنة في ميادين الفجر والفواحش,من غير أن يقدر أحدهم على منعهن مما يردن من ذلك ولا تعنيفهن,وطاعة النصارى لنسوانهن ومبالغتهم في إتباع مرادهن أشهر من أن تذكر..والمرأة هي رئيسة البيت والرجل تابع لها,..."(ص:46),ويصف إمبراطور فرنسا بالطاغية ,ويقول عن اليهودي الذي رافقهم:"وأما اليهودي فجرى على المنهاج المعهود من رهطه فكفانا الله أمره"(ص:36)وبعد وصف العديد من المناظر الخلابة يقول:"فيا خسارة تلك المنازه البهية,ويا شؤم تلك الساحات الزهية, وقد كدر جوها بسكانها ولبست من الحداد غاية إمكانها وكيف لا وعمارها ما بين عابد صليب وقسيس وساع في طاعة إبليس... وإذا سئموا من التعب ومالوا إلى الاستراحة وأرادوا التمتع بتلك الساحة,دخلوا بيوتا حرجة في داخل الخان وخرجوا يعربدون كالخنازير ويرقصون كالقردة وينهقون كالحمير"(ص:50.49)

التحامل واضح في هذه النماذج ,بل انه لا يخفي استخفافه واحتقاره للمسرح:"وكنت أضحك من ذلك وأعده من جملة المزاح الذي لا يعبأ به ولا يؤبه له,وأنه ليس من الجد في شيء,حتى وقفت على كلام الشيخ رفاعة الطهطاوي في رحلته:حاصلة أنها أمور جدية في صفة الهزل" وكذلك اعتذر عن حضور حفلات الرقص والغناء:"وقد عرضوا علينا الذهاب لبعض الكمديات,فاعتذرنا في واحدة فيها الغناء والرقص,بأن الغناء لا نفهمه,وما لا نفهمه يثقل علينا سماعه,وبأنه يحرم في ديننا النظر الى النساء التي يرقصن,وفي الأخرى فيها المحاجاة والأسئلة والأجوبة بأنها بغير لغتنا.فلا فائدة في حضورنا"

ولكنه لا يخفي إعجابه بولع الفرنسيين بالكتب وترجمة الروائع من آداب الأمم الأخرى,وتشوقهم لأخبار النواحي ومعرفة أحوال البلاد وأنواع التجارة والفلاحة والعمارة وتخليد الانتصارات الكبرى,ومظاهر التحضر والعمران والعدل والنظافة...الخ,بل انه لا ينزعج من التماثيل والمجسمات ويمكن المتلقي من استجلاء صورة إيجابية لفرنسا في هذه المرحلة.

مما سبق يتبين أن الصورة التي رسمها الرحالة عن "الآخر"بما تتسم به من اختلاف في مظاهر الحياة المختلفة مزيج من الأحكام والأهواء.فهي تحمل مشاعر الاستهجان والتحقير والاستبشاع الممزوجة بمشاعر الاستحسان والتقدير والإعجاب

إن ضمير المتكلم منح للرحلة بعض ملامح السيرة المزدوجة:سيرة ذاتية وسيرة غيرية.ومن خلال الأسلوب وطرائق السرد يتأكد لنا انه يهدف إلى قصدية تواصلية بسيطة مع المتلقي.لكن هذا الأخير" ذو أبعاد متعددة وأوضاع مختلفة وذو حالات نفسية وفكرية مختلفة"[1]

كما "يساهم في فتح أفق انتظار يرتبط بالنوع نفسه, أي أن القارئ ينتظر وصفا للبلدان التي زارها صاحب الرحلة.... وينتظر القارئ كذلك ذكرا لخصائص البلدان وعادتها وطقوسها"[2]

وبما أن كل تلفظ- حسب بنفست- يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول نية التأثير على الثاني بطريقة ما.فان العمراوي يستحضر أساسا المسرود له وهو- هنا- بالدرجة الأولى السلطة المخزنية و ينتقي الكلمات الدالة ويفتح النص على عدة أجناس متخللة للتأثير على المتلقي ونيل رضاه,بل انه يستظهر ثقافته ومرويا ته لنفس الهدف:"هكذا يصبح الفصل على سبيل المثال المخصص للحديث عن مكان ما مر به الرحالة مسرحا لاستدعاء معلومات الرحالة وشواهده ومحفوظا ته العاكسة لبعض ملامح هويته الثقافية التي لا غنى- ضمنا أو مباشرة- للرحالة عنها أثناء مروره بمكان من أمكنة المرتحل إليه"[3]

وبما أن الرحلة تجربة ذاتية تقتضي تأسيس خطاب تواصلي بين السارد والمتلقي المباشر,فهو يروي مشاهداته العينية ومشاهده الوصفية الإخبارية مبتكرا أسلوبا خاصا في البنية والصياغة.لكن السارد يوجه

---

[1] عبد الرحيم مودن: أدبية الرحلة ص: 77
[2] المرجع نفسه ص: 23
[3] المرجع نفسه ص: 30

الخطاب التواصلي إلى متلق مفترض يرغب في التعلم والمعرفة. لذلك يقترح السارد- هنا- سياقا تواصليا يرتكز على:

- تحديد الأماكن والأزمنة بدقة متناهية كمؤشر على مصداقية الأحداث
- توظيف الأسلوب الإقناعي لتأكيد صحة ما يسرد
- استعمال منظور إخباري يستلزم النظر إلى النص ضمن سياقه الخطابي.فصيغ الأفعال تؤشر على واقعية الرحلة و تحيل على الرؤية البصرية(:شاهدت,رأيت...)وعلى أفق السماع(أخبرني، حكا لي...)
وعلى السند لانجاز ميثاق التصديق
- تنويع إجراءات التلفظ بتوظيف الأسماء الدخيلة.وقد استغل هذا المؤشر أصحاب الرحلة السفارية بشكل خاص حيث جعلوا النص متتالية من المقاطع التلفظية تدمج أنساق كلامية مختلفة رغبة في التواصل

,وتجدر الإشارة- هنا- : "أن المسرود له في الرحلة يتموقع داخل النص أحيانا أو خارجه أحيانا أخرى,كائنا من لحم ودم,أو كائنا ورقيا تجسده قضية ما,أو موقفا فكريا محددا,ملفوظا صادرا عن اسم علم واقعي,أو ملفوظا محتملا.ولعله من الأهمية بمكان التذكير أن كل رحالة,أثناء قيامه بالرحلة يوجد في وضعية المسرود له,ولا يتحول إلى سارد إلا بعد رجوعه من رحلته.إن المسرود له,من خلال الإشارة أعلاه,مستوى من مستويات السارد الذي يمارس إرسال خطابه نحو ذاته قبل إرساله إلى الآخر سواء كان أجنبيا أو محليا"[1]

المسرود له- حسب برانس- يتوسط بين السارد والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السرد ويساعد في تحديد سمات الراوي ويجلي المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي,كما أنه يؤشر إلى المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر.وفعلا كان النص منمقا بالأساليب البلاغية وجرد المرئيات وتفسيرها وذكر الأخبار والأوصاف وذكر التفاصيل إلى درجة الإسهاب

---

[1] المرجع نفسه ص: 39

نشير أيضا أن عنوان الرحلة"تحفة الملك العزيز بمملكة باريز"إجراء تلفظي يسعى لتحقيق التفاعل بين المرجعي والأدبي من جهة,والتواصل بين المتلفظ والمتلقي من جهة ثانية.انه بؤرة سردية تلخص الإخبار السردي وتثير انتباه المتلقي في الآن ذاته.

كخلاصة نقول إن السرد الرحلي ينفتح من خلال الصوغ الذاتي للخطاب على سارد داخل- حكائي مشارك شاهد يختفي وراء ضمير المتكلم.هذا الأخير ليس صيغة نحوية فقط,بل هوية تحيل مباشرة على المؤلف/الرحالة ولا سبيل للفصل بينهما:"الأنا التي تكتب نص الرحلة باعتبارها ليست "أنا"من ورق,بل من لحم ودم,متأثرة ومؤثرة,فاعلة ومنفعلة,خاضعة لملابسات ظرفية معينة,شكلت وعيها بشكل ما,وأخضعت نصوصها لمكونات نصية(وهي مكونات النص الرحلي)ومكونات سياقية أو خارج نصية(هي مكونات الخطاب)وكلتاهما تمكن من الوقوف على اشتغال النص ومنطقه وبناه واليات حكيه"[1]

من أهم خصائص السرد الرحلي استناده إلى سارد محوري يتوزع بين الكتابة والتأليف والسرد ولعب دور البطولة.

إن السارد يوجد في النص كراو من ناحية وكفاعل في إنتاج الخبر من ناحية ثانية.كما أن التماثل يجمع في نفس السياق بينه وبين المؤلف,والتماثل الحكائي يقوم على استعمال ضمير المتكلم مفردا أو جمعا.لكن في جميع الأحوال ضمير المتكلم الجمع يمر عبر قناة السارد الرحالة.

السارد في الرحلة ليس من فصيلة السارد العالم بكل شيء,بل تزداد معرفته وهو يغوص في مجاهل السفر,كما أنه يصحح معرفته ويغنيها على ضوء مشاهداته المباشرة أو ما يسمعه,الرحالة يرتحل ليتعلم ويعرف أشياء أخري يجهلها.هكذا يصبح الرحالة في مستويات متعددة أقل معرفة من باقي الشخصيات, ولكنه في الآن ذاته يحاول أن يمتلك سلطة السرد وان يستعرض أفكاره وتعليقاته وثقافته

---

[1] عبد النبي ذاكر: ملفوظية الرحلات العربية ص: 63-64

إن رحلة العمراوي قصيرة من حيث الزمن(دامت أربعين يوما),لكنها زاخرة بالمعلومات, تجمع بين المتعة والفائدة.فقارئ الرحلة لا يطلع- فحسب- على العالم الموصوف ومشاهدات الرحالة,بل يتعرف- أيضا على مرجعية الرحالة الفكرية وأرائه.

لقد دون السفير العمراوي كلما شاهده وصادفه ورآه جديرا بالتسجيل والوصف,كما نقل الأحاديث التي دارت بينه وبين المسئولين الفرنسيين على مختلف مستوياتهم.فجاءت الرحلة صورة ناطقة معبرة عن فرنسا سنة 1860, تتوخى إبراز مكامن قوة "الآخر"والتلميح لضعف" الأنا" وبالتالي تقديم بعض المقترحات كإدخال المطبعة:"ونطلب الله بوجود مولانا أمير المؤمنين أن يكمل محاسن مغربنا بمثل هذه المطبعة,ويجعل في ميزان حسناته هذه المنفعة"(ص:80)

والواقع أن العمراوي(وهو في الوقت نفسه كاتب الرحلة,المتكلم والسارد والشخصية الفاعلة والممارسة للفعل وسجلات القول) فهم نقط قوة "الآخر" وحاول أن ينجز تقريرا مفصلا حولها يقدم فيه أكبر ما يمكن من المعلومات وسبر أغوار خصوصيات ومقومات الحضارة الفرنسية,ولكنه ظل متشبثا بمرجعيته المحافظة الرافضة للانجازات:"ولم يعلموا أن سطوة الله لهم بالمرصاد, وأن أمره إذا نزل فما له من دافع ولا صاد"(ص:86)لذلك انتقى معطياتها بطريقة ذاتية خاصة.أي من زاوية الكاتب المخزني ذي المرجعية الدينية الفقهية.فهو لم يبحث عن المرتكزات الفكرية والعلمية للحداثة والتطور الأوروبي.

وقد صيغت رحلته في شكل تقرير واقعي يحفل بجرد المرئيات وتفسيرها ممهور بالأساليب البلاغية(السجع- التشبيه- الاستعارة..) مضمن بأبيات شعرية ومطبوع بأسلوب الفقهاء.

شكلت الرحلة نثرا فنيا جميلا, لكن لغتها ظلت تابعة لأساليب الدواوين والمراسلات السلطانية خاصة في بداية الرحلة ونهايتها.

كما جاءت- إلى حد ما- محملة بوعي نهضوي حزين يقرأ مظاهر قوة "الآخر" بقدر قراءة أسباب ضعف "الأنا" وتأخره:"وأخيرا سيدرك الباحث أهمية رحلة ابن إدريس العمراوي التي لم تكن مؤلفا أدبيا فقط،بل تعتبر بحق مصدرا تاريخيا واقتصاديا واجتماعيا،بل أكثر من هذا وذاك،دراسة مقارنة لمجتمعين،أحدهما في طور التجديد والتغيير والتوسع والآخر في طور الجمود والخمول والانكماش،وبعبارة أخرى مجتمع عصري ومجتمع تقليدي"[1]

إن العمراوي سار على نهج من سبقه من أدباء الرحلة أمثال رفاعة الطهطاوي (،وهو يعترف باطلاعه على رحلة هذا الأخير،ويظهر ذلك بدءا من العنوان:"تحفة الملك العزيز بمملكة باريز" مقابل "تخليص الإبريز في تلخيص باريز")،وغيره من الرحالة الذين استفاد منهم،ورغم المعلومات الكثيفة والصور الدالة المعبرة يظل الحديث مبتورا ،وهذا مطابق تماما لما قاله العمراوي عن البابور:"كل ما حكيت عنه فهو دون ما رأيت "(ص: 48) الرحلة لم تدون كل شيء،خاصة أنها أعجبت بمظاهر الحداثة الغربية ورفضت قيمها،لقد أسفرت على ضرورة تمثل النموذج الحضاري للآخر،وبالموازاة بينت أن الآخر مشرك كافر فاسق الأخلاق،لذلك تأرجح موقفه بين الإعجاب والنفور؛وهي المفارقة التي حاول الرحالة رصدها عبر استراتيجيات لغوية وخطابية متعددة وقنوات النص السردية.

[1] زكي مبارك: مقدمة الرحلة ص:26

المتكلّم واستراتيجيات السّرد في أخلاق الوزيرين لأبي حيّان التّوحيدي

عبد الله البهلول

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان

تمهيد:

توجد، في مجال الأدب، آثار تستدعي السّرد دون أن تكون معدودة من الأجناس السرديّة أو منسوبة إليها، ذلك أنّ السّرد الوارد في تضاعيفها خاضع لاختيارات فنيّة جماليّة أساسها المزاوجة بين فنون القول، محكوم بمقاصد إقناعيّة وتأثيريّة متمثّلة أساسا في إدراك ما عسُر من الغايات بما أجدى من وسائل الأداء. وشأن المتكلّم في هذا الضّرب من الآثار بالغ التّعقيد لكثرة أقنعته وتعدّد ألوانه وعدم استقراره على حال، إذ هو لا يفتأ متنقّلا بين الواقع والفنّ، يُرى حينا، كائنا تاريخياً من لحم ودم، ذا وجود اجتماعيّ ونفسانيّ، رديفا للكاتب، ويكون، حينا آخر، كائنا خطابيّا، مقدودا من اللّغة، مُشكّلا في صورة من صور الكلام.[1]

[1] إنّ صورة المتكلّم في الخطاب مبحث قديم، نجد بعض جذوره في البلاغة الأرسطيّة، وتمثّل الصّورة التي يرسمها عن نفسه «الإيتوس»Ethos من طرائق الإقناع لا تقلّ أهميّة عن الإقناع بالخطاب « اللوغوس » Logos أو التّأثير في العواطف والأهواء بإحداث جملة من الانفعالات «الباتوس » Pathos إذ هو، بتلك الصّورة، ينال إعجاب المخاطبين ويضمن نجاعة القول ويكسب التّأييد. وإذا كانت صورة الخطيب كما ارتسمت في الخطاب قطب الرّحى في بلاغة «أرسطو» فإنّ من المفكّرين، من بعده، مَن اعتبر الكائن التاريخيّ أساس التّأثير. فعلى صورته الخارجيّة المنقوشة في ذهن السّامع مدار الرّهان سواء أَجُمِّلَت «صورته المشوّهة» في الخطاب أم بدت مطابقة للمرجع. وقوام التّأثير ما يعلمه المخاطَب عنه قبل الخطابِ لا ما يكشفه الخطاب ويصرّح به (AMOSSY (RUTH) L'argumentation dans le discours Armand Colin2006 p71) ولهذا الرّأي مبرّراته وحججه المنطقيّة، يحتجّ أصحابه بأنّه لا يقدر على إقناعنا بالفضيلة غير الأفاضل ولا يؤثّر فينا من ينهى عن خلق ويأتي مثله، ويرون أنّ أقوى الحجج ما أكّدها سلوك الخطيب لا ما بدا في أقواله، لذلك كانت قوّة القول التأثيريّة مشروطة بتوفر جملة من القيم النّبيلة لدى الخطيب من قبيل النّيّة الحسنة (Phronésis) (Le bon sens) والفضيلة (La vertu) والبشر والطّلاقة (La bienveillance) بها يكون أكثر حظوة لدى السّامع وأقدر على كسب ثقته وتقديره.

وإلى هذا الضّرب من الآثار، تلك التي تتنوّع فيها صور المتكلّم وتتعدّد وظائفه، ينتمي **أخلاق الوزيرين** (أو مثالب الوزيرين) لأبي حيّان التّوحيديّ. وهذا الأثر، في أصله، رسالة هتك فيها التوحيدي عرض وزيرين هما الصّاحب بن عباد وأبو الفضل بن العميد ونشَر معايبهما ومخازيهما. وقد جاءت الرسالة جامعة لفنون القول من حكم وأمثال وأشعار وأحاديث ونوادر وطرائف وأخبار ومسائل لغويّة وقضايا كلاميّة وآراء ومواقف فلسفيّة وتأمّلات في الإنسان، والرسالة في مبناها قد استجابت عموما للشّكل العامّ الذي تنتظم وفقه الرّسائل.

وتترتّب على هذه الشّروط نتيجة مهمّة، وهي اعتبار البعدين الأخلاقيّ والاستراتيجيّ بُعدين متلازمين. وما فتئت صورة المتكلّم تستقطب أنظار الباحثين، فقد وتزايد الاهتمام بصورة المتكلّم في الحقول اللّسانيّة المعاصرة. وظهر جهاز مصطلحيّ جديد ذو فروق نظريّة دقيقة، لم تكن لتتّضح جليّا في البحوث والدّراسات التاريخيّة الأدبيّة التي كانت تراها مترادفة وتُحلّ الواحد منها محلّ الآخر دون اعتبار لما يترتّب على هذا الاستعمال من خطورة، فالمتكلّم في النصّ-استنادا إلى منهج التاريخ الأدبيّ- هو الكاتب، منشئ الأثر، وأثرُه صورة لنفسه ولعصره، ومن وظائف النّاقد أن يستخلص الصّورة ويتبيّن الغرض والمقصد. إنّ المراجع النّظريّة في هذا المبحث عديدة، ينظر أساسا:

- ديكرو (O. Ducrot) وميزه المتكلّم(locuteur) و المتلفّظ (énonciateur)-بوصفهما كائنين خطابييّن مختلفين- من الذات المتكلمة(Sujet parlant) التي لها وجود خارج الخطاب، ويرى أنّه لا يصحّ منهجيّا أن نطبق معايير تعريف جسدية اجتماعية على نشاط لسانيّ (O. Ducrot, Le dire et le dit, Minuit 1984, p152)
- بلانتين C. Plantin في معرض تحليله نظريّة تعدّد الأصوات Polyphonie – إذ يرى أنّ الخطاب مليء بالأصوات المنجزة لأعمال كلاميّة مختلفة ينجزها متلفظون. يعسر حصرهم. ويُنهض المتكلم بجملة من الأدوار، ويُسند له عددا من المسؤوليات الخطابيّة، ويشير بلانتين، في الآن نفسه، إلى ما في تناول هذه المبحث من خطورة منهجيّة. C. Plantin, Essais sur l'argumentation, Kimé 1990, p p 41-42
- و يرى ريبول Olivier Reboul في فصل Qui parle ? من كتابه Langage et Idéologie أنّ المتكلم في الخطاب الإيديولوجي يسعى إلى محو آثار ذاته في الخطاب حتّى ليبدو القول لا صاحب له: «تسألني من المتكلم إذن؟ أكاد أقول إنّه لا أحد، إنه غياب الشخص» وهو يرى أنّ جملة تبدأ ب c'est هي جملة أوغل في الايدولوجيا من تلك التي تبدأ بأعتقد أو أظنّ Je crois ذلك أنّ الجمل التي تعبّر عن العواطف والأهواء هي جمل أقلّ شحنة إيديولوجية.

c'est le pouvoir ، qui parle alors، individu conscient، « Ce n'est pas moi anonyme qui parle par moi (...) je n'en conclus pas que le sujet n'est qu'un que tout discours est irresponsable du « ça parle ». J'en conclus que la ،mythe se situe au-delà de ، quand elle est personnelle et responsable، parole p 81-88 ، P.U.F 1980، Langage et Idéologie، Olivier Reboul l'idéologie »

ولعلّ إطلالة سريعة على الأثر تكشف عن كون السّرد فيه رافدا من روافد الكتابة الإبداعية، تخلّل الأثر، وتعلّق بفنون قوليّة أخرى، وانتُدب لتأدية جملة من الوظائف، وكانت له أشكال تركيبيّة مخصوصة. أضف إلى هذا أنّ المتكلّم في الرسالة قد حضر في صور متنوّعة ونهض بوظائف متعدّدة.

وقد لاحظنا في الأثر ثلاثة محاور اهتمام لها بمبحث المتكلّم في السّرد أسباب وأنساب: أوّل هذه المحاور موصول بضروب القول الواردة في الأثر لمعرفة أوضاع المتكلّم وفهم أسباب استدعائه السّرد وتبيّن الغاية التي إليها قصد، ضمن مرحلة وسمناها باستراتيجية المزاوجة بين فنون القول. ونتناول، في المحور الثّاني، استراتيجيّة التعدّد الصّوتيّ، بوصفها خطّة معتمدة في بناء السّرد وقوامها إسناد الفكرة الواحدة إلى عشرات المتكلّمين، أمّا ثالث المحاور فيتمثّل في دراسة ظاهرة فنيّة مميزة، هي ظاهرة المزاوجة بين السّرد والتّعليق لتبيّن تأثيرها في تشكيل القصّة وما ترتّب عليها من قضايا فنيّة ومضمونيّة.

1- استراتيجيّة التّنويع في فنون الكتابة أو السرد رافدا من روافد الأثر:

أخلاق الوزيرين أثر جامع لفنون القول، فيه بليغ الحكم ووجيز الأمثال، وطريف الأشعار والأخبار. وفيه الممتع المثير من الأحاديث والنّوادر والطّرائف. والأثر جمّ الفوائد متعدّد المنافع، خاض فيه مؤلّفه في مباحث عديدة: عرض لدقيق المسائل اللغويّة وعميق القضايا الكلاميّة، وفي تضاعيفه فكر فلسفيّ قويّ نافذ، وآراء محيّرة وتأمّلات في الإنسان مثيرة. والأثر -من حيث الجنس الأدبيّ الذي يُنميه إليه مؤلّفه صراحة- رسالة استجابت في مبناها عموما للشّكل العامّ الذي تنتظم وفقه الرّسائل. فما صلته بالسّرد؟ وكيف وُظّف فيه؟

تثير دراسة السّرد في أخلاق الوزيرين مسألتين مهمّتين، تتعلّق أولاها بالمادّة السرديّة في الأثر، ذلك أنّ حصر المدوّنة السرديّة في أثر أدبيّ تنوّعت

أجناس القول فيه وأنواعه أمرٌ لا يخلو من عسرٍ، لتعدّد مفاهيم السّرد وصور تحقّقه في الخطاب، وتراوحها بين حدّين مفرطين في الصرامة والمرونة.[1] أمّا المسألة الثّانية فتدور على خصائص السّرد والوظائف التي نهض بها في سياق الأثر. وصورة ذلك أنّ السّرد الوارد في أخلاق الوزيرين يمكن وسمه بالسّرد الحجاجيّ.[2] (Le récit argumentatif) وهو اختيار خطابيّ واعٍ، وسياسة في

---

[1] يقوم المقطع السرديّ-في صورته النمطيّة المتواترة في أغلب الدراسات السرديّة- على خمس مراحل هي الوضع الأوّلي (وضع الانطلاق) situation initiale، والفعل القادح المفضي إلى الاضطراب وتعقد الوضع complication déclencheur 1 فالفعل والتقويم، action ou évaluation فسدّ النقص وتلافي الخلل résolution déclencheur 2 فوضع النّهاية situation finale [هدوء-اضطراب-اختلال التوازن-اضطراب معاكس- توازن أو هدوء جديد] ولكنّ المقاربات الحديثة للسّرد ما فتئت تعيد النّظر في ما ساد من مفاهيم وتصوّرات.وفي هذا السّياق نستدعي محاولة آني كيومكيوين (Annie Kuyumcuyan) فقد نقدت التصور السّابق وسعت إلى إدماج المرسل إليه في تأسيس الظاهرة السرديّة واستخلاص أشكالها ووظائفها، فتناولت السرديّ (Le narratif) من زاوية نظر المرسل إليه، ضمن مقاربة تداوليّة، وذهبت به إلى آفاق بعيدة، منطلقة من نصوص ليست في الأصل معدودة منه، مؤكدة حضور السرديّ في أنواع الخطاب بدرجات متفاوتة، وقد أقامت مقاربتها على وصل مكوّنات ثلاثة كثيرا ما ظهرت في أعمال النقاد منفصلة. تقول في هذا المجال:

« L'œuvre littéraire ce n'est ni des traces ou des sens déposés pour toujours، ni l'activité ou les intentions de l'auteur، ni l'interprétation du lecteur، c'est la réunion de ces trois aspects d'une même réalité globale » Annie Kuyumcuyan، Diction et mention : pour une pragmatique du discours narratif، Peter Lang، Bern، 2002، p 16

وفي المجال نفسه، يرى «أمبرتو إيكو» (Umberto Eco) في فصل "البنى السرديّة في النصوص غير السّرديّة" Structures narratives dans les textes non narratives من كتابه Lector in Fabula أنّ السّرد قد يوجد في نصوص تُعدّ في الأصل نصوصاً غير سرديّة، إذ يمكن- في نظره- تفعيل حكاية مّا أو استخلاص مجموعة من الأفعال انطلاقاً من أعمال لغويّة أساسيّة من قبيل الأمر والنّهي والاستفهام. وبهذا المفهوم يمكن للملفوظ بسيط من قبيل"ارجع إليّ" أن يكون حكايةً متى نظرنا في الفعل منعقداً في زمان ومكان معيّنين، صادراً عن آمر متوجّهاً به إلى مأمور، معبّراً عن رغبة في تحويل العالم إلى الشّكل الذي رسمه الخطاب. ويطلق «إيكو» على هذه العمليّة عبارة "توسيع البنية الخطابيّة لجعلها جملة سرديّة كبرى(Une macro proposition narrative) ينظر:

Umberto Eco، Lector in Fabula، éditions Grasset & Fasquelle، pour la traduction française، 1985. pp 134-137

[2] توجد دراسات عديدة في هذا المبحث، من قبيل ما أنجزه راباتال (ALAIN RABATEL)، في كتابه Argumenter en racontant الذي بيّن فيه أنّ السّرد قد كان في خدمة الحجاج قبل أن يستويَ مبحثاً جماليّا قائم الذّات.ففي الأساطير والأديان القديمة يوظف السّرد لغايات حجاجيّة، منها التّنويه بالأبطال العظماء وتخليد المعارك لحفظ القيم الجماعيّة بإثارة جملة من المشاعر في ذات المتقبّل ويرى في هذا المجال أنّ للفصل بين السّرد والحجاج أسبابا عميقة موغلة في القدم، من أهمّها تصنيف البلاغة القديمة النّصوص إلى أربعة أصناف هي السّرديّ (Le texte narratif) والوصفيّ (Le texte descriptif) والعرضيّ (Le texte ex positif) والحجاجيّ (Le texte argumentatif) وذلك دون اعتبار ما يجمع بين هذه الأنماط من علاقات وما يؤلف بينها من مقوّمات مشتركة

ALAIN، Argumenter en racontant، Éditions De Boeck &Larcier 2004، pp.8-12

القول تحقّق وظيفتين مجتمعتين: الإمتاع بالسّرد (تغذية الحسّ) والإقناع بالفكر (إثارة العقول). ولكنّ الوظيفتين متفاوتتان مرتبة، إذ غالبا ما تتصدّر الفكرة الأولويّة وتُوظّف لإجلائها وترسيخها مُختلفُ طرائق التّعبير. والقصّة المسرودة في سياق الخطاب حجّة تؤكّد الفكرة في مسار الاستدلال. والمجالان (السرد + الحجاج) ليسا منفصلين أو متباعدين وإنّما هما متواشجان ومتفاعلان باستمرار.

وتتّضح صلة السّرد بالحجاج في **أخلاق الوزيرين** في مقدّمة الأثر المطوّلة المبرّرة لاختيار الموضوع من جهة، وفي سائر فصول الكتاب وما ترتّب على اختيار الموضوع من تأثير في مبنى الأثر ومحتواه من جهة ثانية.

همّ أبو حيّان، من قبل، بالتأليف في موضوع **خلافيّ**، غير أنّ شيخا له- في ما يذكر في مقدّمة الكتاب- كبح جماحه وقصّر إرادته دونه وساق له من الحجج ما من شأنه أن يصرفه عن الحديث في المثالب والمخازي. لذلك نجد في مؤلّفه قسما مهمّا أطنب فيه أبو حيّان في الاحتجاج لموضوع الكتابة في العيوب، مخاطبا مرسلا إليه لا يُستَبعد أن يكون خطّة في الكتابة عمد إليها الأديب مثلما عمد إليها أدباء من قبله. ويتأكّد هذا الرّأي بمعطيين: معطى داخليّ -متمثّل في غموض صورة المرسل إليه وخلوّ الكتاب من علامات دقيقة تحدّد هويّته- ، ومعطى خارجيّ متعلّق بعمليّة الكتابة والتّأليف في قديم أدب العرب، وتقوم على قاعدة الطّلب وتحقيق الطّلب: يطلب الأمير أو الوزير أو القاضي أو رجل السّياسة عامّة إلى الأديب أن يؤلّف له في موضوع مّا، وقد يقترح الأديب الموضوع ويعرضه على السائس مقترحا عليه التأليف، وقد يعمد المؤلّف إلى إنشاء مؤلّف له ويجعل كتابه تلبية لرغبته واستجابة لما اقترحه عليه بالرّغم من ضيق الوقت وعسر الحال.

RABATEL

وفي السياق نفسه بحث شاتمان ,(SEYMOUR CHATMAN) في جدليّة العلاقة القائمة بين السّرد والحجاج، وبيّن كيف يكون السّرد في خدمة الحجاج.وفي هذا يقول:

les narrations ont été au service des ،« Depuis des temps immémoriaux des exempla ». ، des fables،argumentations. souvenons-nous des paraboles colloque ، in: L’argumentation، Arguments et narrations،SEYMOUR CHATMAN p. 151.، 1991، éd. Mardaga،de Cerisy

ونتبيّن أثر هذا الاختيار في ثلاثة مظاهر وسمت طريقة التعبير، **أوّلها** تردّد أبي حيّان **في خطّة الكتابة والتأليف**: فإمّا أن يسوق المثالب والمخازي في معرض نشر فضائلها، فيكون أقرب إلى الموضوعيّة والحياد، ويقيم عمله على رصد الطبائع الإنسانيّة وتحليلها، وإمّا أن يوجّه العمل وجهة مخصوصة قائمة على استقصاء العيوب والرذائل الاقتصار عليها. **وثانيها استهلال الرّسالة بقسم مطوّل** ضمّنه التوحيدي إشارات إلى الغرض المذكور، وتواترت فيه ألفاظ وعبارات تدور في فلك القيم الأخلاقيّة المحمودة والمذمومة، من قبيل الغيبة والفِرية والهجنة والشّناعة والعيب والعار، وتقابلها قيم أخرى كالتّوقير والطّاعة والقبول والتّأميل.. وقد صاغ مادّة الموضوع في قالب حكميّ تأمّلي وأورد أشعارا في ذمّ الدّنيا والتبرّم بالفقر، ولهذا المقطع أهميّة من حيث صياغته ومحتواه ووظيفته، إذ هو مقطع يخلص منه إلى إثارة موضوع الأخلاق ورصد المعايب، مبرزا الهوّة بين المؤمّل المنشود والواقع الموجود بأداة استفهام تفيد الاستبعاد والاستحالة «وأنّى لك بمن هذا وصفه وخبرُه؟» وكأنّه بهذا الاستبعاد يقطع خطوة أخرى نحو الموضوع الذي عزم على تناوله (المثالب). **أمّا ثالث المظاهر** المؤكّد لتأثير اختيار الموضوع في طريقة صوغ الأثر فيتمثّل في **اعتماد** أسلوب **المناظرة** «فإن قلتَ قلتُ»، وهو أسلوب توسّله لتشريع الخوض في موضوع خلافيّ –موضوع الأخلاق- قصدا لفلّ حدّ الطّاعن، وحسماً لمادّة الحاسد، وتعليما للجاهل واحتجاجا على من يدلّ بحفظ اللسان وكتمان السرّ وطيّ القبيح واغتفار المنكر وإيثار السّلامة. فأوهم بانتهاج الحياد والموضوعيّة وتوخّي الحقّ والتحلّي بالصّدق «ولست أدّعي على ابن عبّاد ما لا شاهد لي فيه ولا ناصر لي عليه (...) غايتي أن أقول ما أحطتُ به خُبْرا وحفظته سماعا» بل إنّه يعد قارئه- والوعد خلّب- بأنّه سينهج في حديثه نهج الموضوعيّة والحياد، غير أنّه التوى في النّقد واعتمد المواربة، إذ أعلن في المقدّمة عن خطّة الكتابة «ما شاع من فضائل لم يثلثهما فيها أحد في زمانهما ولا كثير ممّا تقدّمهما» ولكنّه يستهلّ الخوض في

أخلاقهما وسيرتهما باستبعاد هذا المعطى بطريقة حجاجيّة ماكرة قوامها تقبّل دعوى الخصم على وجه الافتراض لإبطالها ودحضها:[1]

«وسهل عليّ أن أقول: لم يكن في الأوّلين والآخرين مثلهما ولكن قد يسمع هذا الكلام منّي من شاهدهما وتبطّن أمرهما وخبر حالهما وعرف ما لهما وما عليهما فلا يتماسك عن زجري وخساسي وإسكاتي ومقتي...ولا يجد بدّا من أن يردّ قولي في وجهي ولا يسعه بعد ذلك إلاّ ازدرائي وتجهيلي، ولا يلبث أن يقول: انظروا إلى هذا الكذب الذي ألّفه، وإلى هذا الزّور الذي فوّقه، والباطل الذي وضعه (...) فلا يكون حينئذ لقولي قابلٌ ولا لحكمي ملتزم... وفي الجملة لا يكون لدعواي مصدّق»[2]

وقد تميّز هذا القسم الاحتجاجيّ بكثافة الشّواهد من حكم وأمثال وأشعار وآراء وأحاديث وآيات وأخبار ونوادر وطرائف ووقائع وأحداث ...وظّفت جميعها للاقتصاص من الوزيرين وللتشفّي منهما.

وبالرّغم من أهميّة الدّافع النّفسي نجد التّوحيديّ يقبل على الكتابة جاعلا إيّاها جوابا على ابتداء أرسل به إليه مرسلٌ حثّه على التأليف في هذا الموضوع «وهذه الجملة –أكرمك الله أنت أحوجتني إليها،وجشّمتني صعبها (...) لما تابعتَ إليّ من كتاب بعد كتاب تُطالبني في جميعه بنسخ أشياء من حديث ابن عبّاد وابن العميد وغيرهما ممّن أدركت في عصري من هؤلاء» فهل كان ذلك من باب التقيّة أم كان استجابة لطريقة في الكتابة سائدة في العصر؟

لقد شرع التّوحيدي في مباشرة الموضوع وذلك بالتمهيد له تمهيدا مطوّلا استغرق عشرات الصفحات[3] رأى من الضروريّ تقديمها والاستظهار بها قبل أخذه فيما أنشأ له هذا الكلام[4] ثمّ بالشّروع فيه معلنا عنه.

---

[1] التوحيدي، أخلاق الوزيرين،حقّقه وعلّق عليه محمّد بن تاويت الطّنجي، دار صادر بيروت، 1991، ص 79-83

[2] التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 79-83

[3] لم يبدأ الحديث صراحة عن ابن عباد إلاّ في الصّفحة الرّابعة والتّسعين من الكتاب، وقد أعلن التوحيدي عن هذه البداية بقوله: « وهذا مبدأ أخذي في حديث ابن عباد على ما يتّفق من ترتيبه ووضعه، غير آخذٍ في أهبة ولا مُحتفل بتقدمة، فأوّل ما أذكره من ذلك » التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 94

[4] التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 76

ويخصّص القسم الأكبر من الرّسالة لهتك عرض الوزير الأوّل- الصاحب بن عبّاد- قبل أن يولّي وجهته، في مرحلة ثانية، صوب أبي الفضل بن العميد. وفي ثنايا ذلك، وردت الأخبار ونقلت الوقائع وحكيت الطرائف.

وما سيرد في الرّسالة محكوم بخطّة التّأليف التي اقترحها المؤلّف له، وهي ذات بعدين متكاملين:

- البعد الفنّي الجماليّ، المتمثّل في اللفظ المونق والتأليف المعجب والنظم المتلائم **(ما أكثر من رُدّ صالح معناه لفاسد لفظه، وقُبل فاسدُ معناه لصالح لفظه)** وفي القصر دون البسط أو بينهما خشية الإطالة والإملال والنّظر إلى الصّحيح بعين السّقيم والحكم على الحقّ بلسان الباطل، وأن يرفض التقيّة والتّلميح ويسلك في الكلام مسلك التّصريح **(أن تدع المحاشاة وأنت مقتدر وتفارق المخاشاة وأنت منتصر)** وقد تواترت في الرسالة عبارات عديدة بعضها يُذكّر بوفائه لخطّة الكتابة.[1]

- البعد الحجاجيّ(الإقناعيّ التّأثيريّ)، وهو موصول بالبعد السّابق وله امتداد، إذ تُعدّ الاختيارات الفنيّة السّابقة مسلكا كفيلا بتحقيق المقاصد التأثيريّة المتمثّلة في **(أن تترك العدوّ والحاسد يتّقدان بغيظهما اتقادا ويرتدّان على أعقابهما ارتدادا)** دون الخروج عن مفهوم الأدب ووظيفته القائمة في أصل نشأته (المتعة والإفادة والتثقيف والتنبيه وتأديب النّفس واجتلاب الأنس وإصلاح الخلق)، وهو ما جعله ينزاح عن الخطّة المرسومة فقد تواترت في آخر الرّسالة عبارات تبرّر مخالفته تلك الخطّة[2]

---

[1] من قبيل قوله: « وهذا آخر حديث الاستقبال وقد حذفت منه أشياء كثيرة من رقاعاته لأنّ الغرض غير مقصور على فنّ واحد من حديثه» (ص 104) وقوله: «حكيت هذا لأبي سليمان فصرّف القول في الرّزق وفي أقسامه وعلله وأسبابه وغرائبه وقد أخّرته لمكان آخر، فإنّ هذا الكتاب يضيق »..(ص225) وقوله: «وكان أبو محمد النُّباتي يقول في هذا الباب (الصداقة والمخاطبات) كلاما طيّبا، وأنا أحكيه لأنّه موضعه وإن تنفست الرّسالة، فالغرض الفائدة، وإن كان سبب إنشائها الغيظَ الذي فاض الصّدر به، ومَرِحَ اللسانُ بوصفه وقد قال ابن الروميّ: وما الحقدُ إلاّ توأم الشّكر في الغنى وبعض السّجايا ينتسبن إلى بعض» (ص290) وقوله: «وصار الإنسان إذا ذكر مساويه لا يخاف مأثما ولا يرتقب لائما على أنّ مساويه تفوق الحصر وتندّ عن التّحصيل» (ص373) وقوله: «على أنّي قد سترت كثيرا من مخازيه إمّا هربا من الاطالة أو صيانة للقلم من رسم الفواحش ونثّ العضلة وذكر ما يسمُجُ مسموعه ويُكره التحدّث به، هذا سوى ما فاتني من حديثه» (ص 492)

[2] من قبيل قوله: « أمّا الجملة التي تمّت في أمر أبي الفتح ذي الكفايتين فقد كنتُ في أوّل الكتاب قد وعدتُ بروايتها، وهذا موضعها. الرسالة قد صارت كتاب خرافة (حديث مستملح) وذلك أنّ القصد الأوّل لم

وبذلك يمكن القول إنّ السّرد الوارد في أخلاق الوزيرين يتنزّل في مقام حجاجيّ ويُنسبُ إليه، وإنّ المقام الحجاجيّ قد حكم الرّسالة مبنى ومحتوى ومقصدا وجعلَ السّرد فيها -بالإضافة إلى الحكم والأمثال والأشعار- حججا صغرى (micro arguments) وتفصيلا لحكم مجمل تصدّر الحديث عن سيرة الوزيرين وخلقهما، يقول عن ابن عبّاد:

«ما رأيت في طول عمُري مع علوّ سنّي وكثرة تجاربي وشدّة تتبّعي رجلا أجمعَ للمخازي والمقابح والرّقاعات والجهالات والخساسات والفواحش والخبائث من ابن عبّاد، أفيلُ النّاس رأياً إذا ارتأى، وأنكل عن الخصم إذا تراءى، وأقلّهم وفاءً لمن جعله الله وليّ نعمته، وأوقحهم وجهاً مع كلّ إنسان، وأحدّهم لسانا بكلّ خنًى وفحش، وأحسدهم لنظير ولمن دون النّظير، وأسعاهم بالفساد على الصّغير والكبير، وأخطبهم (أخطرهم) على الدّين، وأضرّهم بالمسلمين، وأفجرهم بين العالمين»[1]

ويقول عن ابن العميد، في مستهلّ الفصل المعقود له:

«أمّا ابن العميد أبو الفضل فإنّه كان بابا آخر وطامّة أخرى وكان فضله من جنسٍ ليس لابن عبّاد فيه نصيب، ونقصه من ضربٍ لم يكن له فيه ضريب (...) شديد الحسد لمن نطق ببيان أو أفصح بالعربيّة. وسيتبيّن بعض هذا بما أذكره لك بشاهد عدلٍ وراوٍ ثقةٍ»[2]

وهو قول عامّ سيقع تفصيله في لاحق الرّسالة باعتماد حجج متنوّعة أهمّها السّرد. ومن شأن هذه الخصائص أن تُنهض المتكلّم بدور المحاجّ (Argumentateur)، وفي الحجاج كثيرا ما يُعتمد مبدأ المواربة والالتواء

ينصرف إلى هذه الفنون والشُّعب ولكنّ الحديث ذو شجون وله نزوة من القلب على اللِّسان ودبيب على اللسان من القلب والاحتراس منه يقلّ والغلط فيه يعرض وحفظ الكلام على سَنَنه من الكُلَف الشاقّة والأمور الصّعبة واللسان فيه أكثر إنصافا من القلم واللفظ أعدل من الخطّ (ميل الإنسان بطبعه إلى الشرّ وهتك العرض) (ص529) وقوله: «ما وصلنا حديثا بحديث وكلمة بكلمة إلا لتكثر الفائدة ويظهر العلم ويكون ما صرّفنا القول فيه مرفودا بالحجّة النّاصعة والإمتاع المونق (...) على أنّي لا أبرّئ نفسي في هذا الكتاب الطويل العريض من دبيب الهوى وتسويل النّفس ومكايد الشيطان وغريب ما يعرض للإنسان (...) واستيقن أنّ من ركب سنام هذا الحديث كما ركبته وسبح في غامر هذه القصّة كما سبحتُ وقال ما قلتُ وعرّض بما عرّضتُ فغير بعيدٍ أن يحكم له وعليه بمثل ما حكم لي وعليّ» (ص547)

[1] التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 142

[2] التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 321

(Principe d'indirection) ويكون أبلغ القول أخفاه وأوغله في المسكوت عنه. وهو ما يمكن رصده في طرائق توزيع الكلام ونسبة القول إلى قائله، مدار المبحث الموالي.

2- استراتيجيّة التعدّد الصّوتي أو نشر الرّأي الواحد على ألسنة عديدة

لاحظنا في الفصل السّابق أنّ المتكلّم في أخلاق الوزيرين لم يشرع في الخوض في موضوع المعايب والمثالب والمخازي إلاّ بعد مقدّمة حجاجيّة ردّ فيها على العائب والمعارض، ولكنّ وضعَ الأطروحة موضع النّقاش هو التسليمُ ضمنيّا بكون تلك الأطروحة قابلة للنقاش، لأنّ الآراء الواردة فيها تنتمي إلى مجال الممكن والمحتمل والمختلف فيه لا إلى مجال البديهيّ أو المتفق عليه.

ولم يكن التّوحيديّ- وهو يهتك عرض الوزيرين وينشر مخازيهما- ليلقى قوله القبول ويحظى رأيه بالتّصديق، بل اتُّهم بالتّقوّل والمبالغة والتزيّد والادّعاء على الوزيرين ونسب إليهما ما ليس فيهما. وقد يكون مفيدا في هذا الإطار أن نقف عند أطروحة معارضة لما جاء في أخلاق الوزيرين، وردت في كتاب "**الصاحب بن عبّاد الوزير الأديب العالم**" وهو كتاب حديث استقى المؤلّف- بدوي طبانة- مادّته من شهادة من عاصر الصّاحب بن عبّاد. وقد أُدرج الكتاب ضمن سلسلة **أعلام العرب** ممّا يوحي بأهميّة الرّجل وبالغ فضله، فقد ذكر الكاتب، فيما ذكر، أنّ أبا حيان التوحيدي نعت الصاحب نعوتا كثيرة تدلّ على مبلغ حقده وعوامل هذا الحقد كثيرة، «وقد حاول فيها أن ينال من عظمة الصاحب فقال فيه كلاما كثيرا لم يقله واحد غيره من الذين عرفوا الصاحب واتصلوا به وعاشروه»[1] وذكر أنّ الصّاحب بن عبّاد استطاع أن يثب بقوّة وأن ترقى به همّته فيكتب في التاريخ سطرا خالدا لامعا يرفعه إلى الصفّ الأوّل بين بناة المجد، وذكر أنّ علمه وأدبه هما سرّ خلوده وبقاء اسمه على صفحات التاريخ وفيما خلف من آثار بقيت على

[1] بدوي طبانة، الصاحب بن عبّاد، ص 146

الزمان[1] وبرّأه من المكيدة المدبّرة لابن العميد[2] وأبرز إخلاصه في خدمة الدّولة، لما توافر لديه من الكياسة وحسن السياسة و السعة وعلوّ الهمّة و الأمانة والوفاء، ومراعاة حقّ ربّه وإرضاء ضميره وعدم خشيته في الحقّ لومة لائم، وركّز على رفقه بالناس وتحاشيه الظّلم والعفّة عن أموالهم، ويرى أنّه بهذه المناقب قد عظم في نظر بني بويه فهابوه وأجلّوه وصانوا كرامته. وكان نافذ الرّأي صادق المشورة ساطع النّجم[3] وهو في علاقته بالعلماء والزهاد وديع متواضع يحوطهم بلطفه ويرعاهم ببرّه ويعتزّ بالانتساب إليه ..وأورد أخبارا تؤكّد تواضعه وإجلاله للعلم والعلماء[4]

ويخصّص بدوي طبانة فصولا مهمّة من كتابه لتلميع صورة الصّاحب بتصحيح ما أشاعه أبو حيّان ساعيا إلى قلب الحجّة عليه[5] ويرى كلام أبي حيّان «كلام حاقد حاسد جرّد فيه أبو حيّان الصاحب من كلّ فضيلة وانتزع عنه كلّ مكرمة. كيف تصدّق أبا حيّان الحاقد الحاسد الكاذب فيما أكّده الأمناء العارفون الذين يقولون إنّ الصاحب هو صدر المشرق وتاريخ المجد وثمرة الزمان وينبوع العدل والإحسان، ولولاه ما قامت للفضل في دهرنا سوق»[6]. وينتهي إلى أنّ الصاحب- على خلاف ما ذكره أبو حيان- كان إنسانا دمث الخلق رفيق القلب لا يستحلّ قتل النفس التي حرّم الله إلاّ بالحــقّ [7] وكان كاتبا من كبار الكتّاب وشاعرا من فحول الشعراء وناقدا عارفا بأصول الأدب. وقلّما رأينا أديبا اجتمع له من أسباب القدرة والتمكّن من فنون القول كما رأينا الصاحب الذي زاحم كلّ مختصّ في فنّه حتّى حاذاه وفاقه.[8]

---

[1] المرجع نفسه، ص 8

[2] المرجع نفسه، ص 71

[3] المرجع نفسه، ص 82

[4] المرجع نفسه، ص 130

[5] المرجع نفسه، ص 139

[6] الثعالبي، يتيمة الدّهر، ج3 ص 188-189

[7] بدوي طبانة، الصاحب بن عبّاد، ص 149

[8] المرجع نفسه، ص 176 ويدافع طبانة عن مذهب الصّاحب في الكتابة -وكان التوحيديّ قد ذمّه ذمّا- معزيا إيّاه إلى تأثير العصر في الذّائقة الأدبيّة، فالعصر «عصر ازدهار الحضارة ووضوح أثرها في فنّ الكتابة التي أخذ أسلوبها يميل إلى الزخرف والتأنّق والصّنعة، فامتازت كتابة الرسائل في هذا العصر امتيازا ظاهرا

وهكذا لم يستبعد بدوي طبانة تزيّد أبي حيّان واختراعه أشياء لم تجر في مجلس الوزير، «فقد عرف عنه أمثلة من هذا القبيل، وقد اتهمه العلماء من قبل، ومنهم ابن أبي الحديد بأنّه وضع الرسالة المشهورة المعزوّة إلى أبي عبيدة على لسان أبي بكر وعمر في حقّ علي بن أبي طالب، ولعلّ هذا التزيّد كان من ضمن الأسباب التي دعته أن يرجو أبا الوفاء- وهو الذي كتب له ما جرى بينه وبين الوزير أبي عبد الله العارض- في أن يكون الكتاب سرّا فإنّه ألّف الكتاب في حياة الوزير وخشي أن يطّلع عليه الوزير فيعلم مقدار ما تزيّد»[1] وبرّر ذلك بحسده لأولي النعمة في الثراء والجاه والعلم والأدب وبكونه مجبولا على الغرام بثلب الكرام، مغرورا متعاظما جرّده الله من فضيلة التواضع، يجد في الثلب لذّة عجيبة ومتعة غريبة بل إنّ استنقاص النّاس- في رأيه- طبع مركّب فيه[2] ولا أدلّ على ذلك من جزع الرجال بفقده، ومبالغة النّاس في البكاء والنحيب عليه، وتقبيل الأرض قدّام جنازته، وكثرة مراثيه وطولها وجودتها[3]

هذه الشهادة - إن صحّت- آتية من التّاريخ، ولكنّ شهادة أبي حيّان مقدودة باللّغة مندرجة في مجال الأدب، فالفرق بين الصّورتين هو فرق بين الوثائقيّ والجماليّ، والتاريخيّ والأدبيّ، والمرجعيّ والتخييليّ، والواقعيّ والفنّي...

لقد كان أبو حيّان يتوقّع مثل هذه الرّدود، لذلك نجده ينهج في الاحتجاج لرأيه ودعم أطروحته نهجا مخصوصا تمثّل في توزيع رأيه على ألسنة مختلفة، ناقلا الرأي من مجال الأهواء الفرديّة إلى مجال الحقائق الجماعيّة، ومن المشكوك فيه إلى المتّفق عليه، مكسبا إيّاه بحجّة التّواتر والإجماع سلطة قوليّة وقوّة تأثيريّة وإقناعيّة. وقد أحصينا أكثر من خمسين اسم علم

بلزوم السجع القصير الفقرات لا سيما الرسائل السلطانية، وباستعمال الجناس وبعض أنواع البديع، وباستخدام معاني الشعر وألفاظه فيها...حتى كادت الرسائل تكون شعرا منثورا، وازدادت فيها عبارات التعظيم والتفخيم للملوك والأمراء والتهويل بشأنهم والاقتباس من كلام البلغاء» م ن ص 179

[1] المرجع نفسه، ص 246

[2] المرجع نفسه، ص 330

[3] المرجع نفسه، ص 349

من الأعلام لهم وجود تاريخيّ، يضاف إليهم التوحيديّ يقدّم مادّته السرديّة عن طريق العيان والخبر. يبرز تارة بطلا للأحداث وطورا معاينا إيّاها في مجلس الوزير، وطورا آخر ينقل عن الثّقات ما بلغه من أخبار. وفي الجدول التالي جرد لأغلب الأعلام الذين وقع ذكرهم في أخلاق الوزيرين وأسندت إليهم الأخبار ونُسبت إليهم الأقوال:

العلم	الشاهد
الزّعفراني	قلت **للزّعفراني** الشاعر وكان من أهل بغداد :كيف وجدت ابن عباد في طول ما عَجَمتَ عوده وتصفّحت أخلاقه وخبرت دخلتَه، فقال:[1]
	وقلت **للزعفراني** الشاعر: بالله صف لي هذا الرّجل، فقال:[2]
المسيّبي	وقلتُ **للمسيّبي**: ما قولك في ابن عبّاد؟ قال:[3]
الخوارزمي	وقلتُ **لأبي بكر الخوارزمي** الشّاعر وكان قد خبره: كيف وجدتَ الصّاحب؟[4]
أبو الطّيب النصراني	وحدّثني **أبو الطّيب النصراني** وكان عليَّ السرّ عند مؤيّد الدّولة وكان يعرف من مخازي ابن عبّاد عجائب، سمعته يقول:[5]
الهرويّ	وسمعت **أبا الفضل الهرويّ** يقول له يوما:...[6]
	وقلت **لأبي الفضل الهرويّ**: كيف ترى هذا الرّجل؟ قال:[7]
(غير محدّد)	قال **أصحابنا** بالرّيّ[8]
الصاغاني	وكان من ضعف عقله[ابن عباد] يقول(...) قال هذا **للصاغاني** أبي حامد **ونحن** حضور..[9]
التّميميّ	قلتُ **للتّميميّ** الشّاعر المصريّ المعروف بالرّغيب: كيف ترى هذا الرّجل أعني ابن عبّاد؟ فقال[10]
	وقلت **للتميمي**: أمّا أصحابك فقد عرفت عقائد قلوبهم في هذا الرّجل فأين أنت منه؟ فقال:[11]

---

[1] التوحيدي، أخلاق الوزيرين، ص 105
[2] المرجع نفسه، ص 318
[3] المرجع نفسه، ص 107
[4] المرجع نفسه، ص 108
[5] المرجع نفسه، ص 110
[6] المرجع نفسه، ص 113
[7] المرجع نفسه، ص 317
[8] المرجع نفسه، ص 114
[9] المرجع نفسه، ص 115
[10] المرجع نفسه، ص 116
[11] المرجع نفسه، ص 318

(غير محدّد)	وقد سألت **جماعة من سادة النّاس** وحصّلتُ عن كلّ واحد منهم جوابا يمرّ بك فيما تستقبل، وأذكر هاهنا أشياء حدّثني بها **بطانتُه وخدمُه**[1]
الجرفادقاني	حدّثني **الجرفادقاني** أبو بكر وكان كاتب داره قال: (...) قلتُ له: وما حداك على هذه المقدّمة؟ قال[2]
	وقلت **لابن الزيات** ببغداد: كيف رأيت ابن عبّاد؟ قال [3]
الجيهـــــولي (غير معروف)	وقلت **للجيهولي** الشاعر وكان شيخا له تجربة ومعرفة بأيام الناس ومشاهدة، حدّثني عن ابن عبّاد...[4]
	وقلت **للجيلوهي**: إنّك تنال من عرض هذا الرّجل جدّا فقال:...[5] وقلتُ **للجيلوهي** يوماً: كيف ترى ابن عباد؟[6]
الشاذياذي	وحدّثني **الشاذياذي** قال:[7]
ابن الثلاج	وحدّثني **ابن الثلاج** المتكلّم وكان ديّنا صدوقا.[8]
ابن أبي كانون	وسمعت أبا محمد الفَرْغاني الحنيفي يقول:[9]
	وأمّا **ابن أبي كانون** فإنّي قلت له يوما (استدراج) فقال...[10]
الورّاق	وأمّا ابن بنّان **الورّاق** فإنّي سمعته يقول:....[11]
السجستاني	وحدّثنا **أبو سليمان محمد بن طاهر السجستاني** وكان بعيدا من التزيّد شديد التوقّي قال:[12]
(غير محدّد)	وحدّثني **الثقة** قال:[13]
البغدادي	وقلتُ **لأبي الفرج الصّوفي البغدادي**: أنت شيخ صوفيّ، ولك ذكر جميل، فلِمَ تتعاطى لهذا الرّجل –أعني ابن عباد– الكلام في الزّهد؟..[14]
ابن الجلبات	سألتُ **ابن الجلبات الشاعر** عنه فقال[15]

[1] المرجع نفسه، ص 118
[2] المرجع نفسه، ص 118
[3] المرجع نفسه، ص 190
[4] المرجع نفسه، ص 190
[5] المرجع نفسه، ص 264
[6] المرجع نفسه، ص 282
[7] المرجع نفسه، ص 196
[8] المرجع نفسه، ص 200
[9] المرجع نفسه، ص 209
[10] المرجع نفسه، ص 209
[11] المرجع نفسه، ص 210
[12] المرجع نفسه، ص 212
[13] المرجع نفسه، ص 278
[14] المرجع نفسه، ص 283
[15] المرجع نفسه، ص 313

الحاتمي	وسألت **الحاتمي** عنه فقال..[1]
(غير محدّد)	وقلتُ **للشيخ العالم**:[2]
أبو جعفر الورّاق	وقلت **لأبي جعفر الورّاق**: ما أراك تخرج من حضرة هذا الرّجل إلا وأنت ساهم الوجه، مغيظ النّفس(...) فقال[3]،
أبو السلم	وقلتُ **لأبي السلم** يوما وقد خرج من دار ابن عباد: كيف ترى النّاس؟ فقال:[4]
أبو الوفاء المهندس	وقلت **لأبي الوفاء المهندس** وكان قد رجع من عند ابن عبّاد، لقيه بجرجان مؤدّيا إليه رسالة من بغداد، لقيته بالمرج في ليلة عمياء بالمطر والبرد والثلج والسّيل العرم: كيف شاهدت ابن عباد، فإنّك صيرفيّ الناس في الناس فقال:[5]
أبو سعيد الأبهريّ	وقلتُ **لأبي سعيد الأبهريّ**: بيّن لي أمر هذا الرّجل ففي نفسي أن أعمل كتابا في أخلاقه. فقال لي:[6]
وأعلام أخر...	وسألَ **البديهيّ، والصابي، والضبعي، والمأموني، وأبا صادق الطّبريّ، وابن المراغيّ**(...)[7]
	وسأل **أبا طاهر الأنماطي، وابن زرعة الفقيه،**[8] **وابن فارس صاحب اللغة**: بمَ تحكم على هذا الإنسان؟ فقال:[9]

تخضع هذه الشواهد لمبنى واحد قائم على استخبار وإخبار:

يبرز **المتكلّم**:

- مستخبرا عن ابن عبّاد **استخبارا صريحا** تؤدّيه صيغة الاستفهام (كيف وجدتَ؟ أو بمَ تحكمُ؟ وأين أنتَ من؟ ما قولك في؟) أو بصيغة الأمر (بيّن لي، أو بالله صف، أو حدّثني عن..) أو **استخبارا ضمنيّا** قائما على أساس الاستدراج، وفيه يورد ملفوظا ظاهره إخبار وباطنه استخبار من قبيل قوله لأبي جعفر الورّاق: ما أراك تخرج من حضرة هذا الرّجل إلا

---

[1] المرجع نفسه، ص 313
[2] المرجع نفسه، ص 314
[3] المرجع نفسه، ص 317
[4] المرجع نفسه، ص 392
[5] المرجع نفسه، ص 479
[6] المرجع نفسه، ص 318
[7] المرجع نفسه، ص 314
[8] المرجع نفسه، ص 320
[9] المرجع نفسه، ص 320

وأنت ساهم الوجه، مغيظ النّفس(...) فقال [1] وقوله للجيلوهي: إنّك تنال من عرض هذا الرّجل جدّا فقال:..[2]

- متلقّيا الخبر عن طريق السّماع، من قبيل قوله: وحدّثني ابن الثلاج المتكلّم وكان ديّنا صدوقا..[3] وسمعت أبا محمد الفَرْغاني الحنيفي يقول: [4]

- ناقلا الخبر عن طريق المعاينة: وكان من ضعف عقله[ابن عباد] يقول(...) قال هذا للصاغاني أبي حامد **ونحن حضور**... [5] ، وسرده قصّة استقبال ابن عباد الضّيف وانقلابه عليه وإنهاؤه القصّة بقوله: على أنّ مسموعك دون **مشاهدتك لو شاهدت.**[6]

ويبرز المتكلّمون الذين أُسند إليهم القول:

- أشخاصا لهم وجود تاريخيّ، فالأعلام المذكورون في الشواهد السابقة هم كائنات تاريخيّة عاشوا عصر التوحيدي وكانت لهم بالوزير ابن عباد صلات وحكايات.. فأغلبهم بطانته وخدمه، وقدْ حصّل التوحيدي من كلّ واحد منهم جوابا، وليس معنى قولنا كائنات تاريخيّة أن تكون الصورة الخطابيّة مطابقة للصّورة السابقة للخطاب، إذ يظلّ حضورهم في الخطاب محكوما باستراتيجيّة المحاجّ.

- أشخاصا تعرّفهم صفاتهم المحمودة مثل الصّدق والأمانة وقول الحقّ، وحدّثني **الثقة** قال: [7] أو شخصا يبعث ذكره على الاطمئنان لصحّة الخبر: قال **أصحابنا** بالرّيّ[8] إذ المقصود صحّة الخبر: وفي هذا الوصف تحقيق لغايتين متكاملتين: الحفاظ على ميثاق القراءة، والاستدلال على صحّة الفكرة القائمة في صدر الرسالة.

---

[1] المرجع نفسه، ص 317
[2] المرجع نفسه، ص 264
[3] المرجع نفسه، ص 200
[4] المرجع نفسه، ص 209
[5] المرجع نفسه، ص 115
[6] المرجع نفسه، ص 111
[7] المرجع نفسه، ص 278
[8] المرجع نفسه، ص 114

- أشخاصا لم تتبيّن هويّتهم،وليس ذلك بمستنقص من صحّة الخبر لأنّهم اشتهروا بالحكمة وكانت لهم تجارب استخلصوها من طول معاشرة الناس وخبرتهم بأحوالهم: وقلت **للجيهولي** (غير معروف) الشّاعر وكان شيخا له تجربة ومعرفة بأيام الناس ومشاهدة، حدّثني عن ابن عبّاد... [1]

ولسنا نرى- استنادا إلى هذا السّياق واعتمادا على هذه الشواهد- اختلافا،من حيث الوظائف والأدوار، بين المتكلّم الأوّل الناهض بوظيفة السّرد واستعداء الحكايات والأخبار، وبين سائر المتكلّمين الذين نُسب إليهم القول فرووا ما رووا من تجاربهم مع الوزيرين، إذ حصل بين النّوعين تماهٍ وتطابق تامّ في رأييهما وموقفيهما، وانتهوا –في علاقتهم بابن عباد- إلى المصير نفسه وكانت لهم نهاية واحدة ورأي واحد إذ أجمعوا على كون ابن عباد:

«كليل الكرم، حادّ اللّؤم، رقيع الظّاهر مريب الباطن دَنِس الجيب، مثريا من العيب كأنّه خلق عبثا ممّا ملئ خبثا سفهه ينفي حكمة خالقه وغناه يدعو إلى الكفر برازقه»[2] و «له في الخلاعة قرآن معجز وفي الرّقاعة آية منزّلة، وفي الحسد عرق ضاربٌ،وفي الكذب عارٌ لازبٌ،ظاهره ضلالة، وباطنه جهالة وليس له في الكرم دلالة ولا في الإحسان إلى الأحرار آلة. فسبحان من خلقه غيظا لأهل الفضل الأدب وأعطاه فيضا من المال والنّشب [...] وأنّه لخوّارٌ في المكارم صبّار على الملائم زحّاف إلى المآثم سمّاع للنّمائم مقدام على العظائم»[3] و«طويل العنان في اللؤم قصير الباع في الكرم، وثّابا على الشرّ مُقعَدا عن الخير، كافرا بالنّعم مُتحرّشا بالنّقم،جبّاها بالمكروه، سفيها في الجملة خليعا في التفصيل»[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 190 يقول المحقّق إنّه لم يعثر على ترجمة لهذا الشخص.
[2] المرجع نفسه، ص 105
[3] المرجع نفسه، ص 107، 108
[4] المرجع نفسه، ص 116

ورأوه «عقوبة من الله نازلةً بأهل الفضل والتكرّم»[1] وشُبّه بإبليس غير أنّ « إبليس شرّير وهو عاقل، وهذا[ابن عباد] شرّير وهو أحمق»[2] وتبيّنوا أنّه لله عدوّ وللأحرار مهين، ولأهل الفضل حاسدٌ وللعامّة مُحبٌّ وللخاصّة مُبغِضٌ، ورأوا الدّاخل إليه ساقطا والخارج من عنده ساخطا.[3]

ومن الطّريف أن تنتهي الصّور الموهمة بالاختلاف إلى قاسم مشترك هو الخساسة والرقاعة والخزي والعار: «يقال لمثله عند إخواننا ببغداد مادح نفسه يقرئك السلام، وهو مع هذا عند أصحابه رقيع طيّب، وعند الكُتّاب أحمق غليظ، وعند سفلة المعتزلة واحدُ الدّنيا وعند الفلاسفة طائر غريب، وعند الصالحين ظلوم قاسٍ، وعند الله فاسقٌ عاصٍ، وعند أهل بلده فتّاكٌ أثيم، وعند الجمهور شيطان رجيم.»[4]

بل إنّ استقصاء عيوبه من ضروب المحال ورصد جميع مخازيه من قبيل العجائب، فقد حدّث أبو الطّيب النصراني قال: لو بحثُ بما في نفسي من حديث هذا المأبون لتصدّع الجبل ولتقلّع الجندل.[5]

والصّمت في هذا الموضع أبلغ من الكلام وأنطق من كلّ خطيب، وقد تمّ ذلك بإبطال المشروع السرديّ إثارةً وتشويقاً، فكان مانع السّرد إذكاء للمخيّلة وقادحا لذكر ما يترتّب على السّرد من عجيب خارقٍ، الطاقة الإبلاغيّة للسكوت عن الشّيء أقوى من طاقة القول. فما دلالة هذا كلّه؟ ولم كثر الشّهود والشّهادة واحدة؟

إنّ ظاهر النصّ أصوات عديدة وحقيقته صوت واحد، فالأعلام المذكورون في الأثر الناقلون للأخبار والمعاينون لما جرى في بلاط الوزير قد اشتركوا في التجربة والمصير: دخلوا إليه آملين طامعين وخرجوا من عنده ساخطين مغتاظين، وجميعهم خضع للتحوّل فانتقل من صرح الأمل إلى أعماق اليأس.

---

[1] المرجع نفسه، ص 317
[2] المرجع نفسه، ص 318
[3] المرجع نفسه، ص 392
[4] المرجع نفسه، ص 479
[5] المرجع نفسه، ص 110

بهذه التقنية الحجاجيّة -تقنية تعدّد الأصوات- يتحوّل الرّأي الواحد إلى حقيقة مشتركة ويتحوّل المشكوك فيه إلى متّفق عليه، ويكتسب القول بالإجماع سلطة قويّة. فالمتكلّم في أخلاق الوزيرين يسعى إلى محو آثار ذاته (لم يذكر قصّته مع الصاحب وهي قادح الكتابة والثلب إلاّ في آخر الرسالة) وهو واحد وإن بدا متعدّدا، مفرد وإن لاح جمعاً، إنّه أبو حيّان التّوحيديّ ينتقم من المجتمع بالمجتمع ومن السلطة بسلطة منتزعة un pouvoir usurpé هي حجّة السّلطة l'argument d'autorité

وممّا يؤكّد هذا الرّأي هو أنّ الأسلوب في الأثر واحد، والبناء قصصيّ أيضا واحد، وهو بناء قائم على إسناد وإخبار وتعليق. وهو موضوع المبحث اللاحق.

3- استراتيجيّة المزاوجة بين السّرد والتّعليق:

تبدو الأخبار الواردة في أخلاق الوزيرين، سواء تعلّقت بابن عباد أو بابن العميد، تنويعا في مبنى واحد وفكرة واحدة، إذ تستهلّ القصّة في الغالب بإسناد يكشف عن مصدر الخبر ويحمّله مسؤوليّة القول، ثمّ برواية واقعةٍ تتّضح من خلالها عيوب الوزير ومخازيه وخساساته ورقاعاته وجهالاته، يتمّ ذلك بمفاجأة المتلقّي (الخالي الذّهن) بعد إحكام التّمهيد والتّقديم، فيحصل التقابل بين المنتظر من المواقف والأحوال والحاصل من الأقوال والأفعال، وقد برع التوحيديّ في توليد المفارقات بين ما يرتسم في ذهن العاقل السويّ من آفاق الانتظار وما ينتهي إليه من اندهاش واستغراب واستنكار، بل ونقمة على تصاريف القدر وما تورث النّفوس من الغيظ والحسرة والألم.

ففي بعض الأخبار يكون المتكلّم راويا مباشرا وبطلا مشاركا في الأحداث وشاهدا معاينا لما يجري في مجلس الوزير، فهو ينقل لنا كيف كان ابن عبّاد شديد السّفه عجيب المناقضة، وكيف يستقبل الضّيف مُطَمئنا إيّاه - بفضل العلم والأدب- على سائر الفضائل والقيم، حاثّا إيّاه على الكلام والاستئناس، وينقل أيضا كيف ينقلب عليه ويتنكّر لما كان قد قاله له أو وعده به، والراوي إذ يورد قصّة الانقلاب يُنهي بقوله:«على أنّ

مسموعك دون مشاهدتك لو شاهدت »[1] وهي عبارة لا تؤدّي معنى عجز اللّغة عن الإتيان على جميع ما في النّفس من مشاعر وما في الذّهن من أفكار بل هي عبارة تضاعف من قيمة المرويّ التأثيريّة بإذكاء خيال المتلقّي وإشراكه في ما وقع، ونقله نقلا افتراضيّا وهميّا من الخبر إلى العيان ليكون حكماً يعاين ما جرى فيعدل.

لقد انتشر هذا البناء في تضاعيف الكتاب على ما فيه فروق واختلافات في المستخبَر عنه (ابن عباد وابن العميد) وفي أحوال الرواة المخبرين (وهم كثر). وتجدر الإشارة إلى ما في حصر مدوّنة السّرد والقصص من عسر مرجعه إلى ثلاثة أسباب: **أوّلها** طغيان الوصف في أغلب الأخبار إذ كثيرا ما كانت بسيطة التّركيب قائمة على سؤال وجواب أو استخبار وإخبار، وقلّما أُسنِدت إلى راوٍ واحد أكثر من رواية، إذ الغالبُ على الخبر في الأثر هو تعديد الرّواة وتنويع الأقوال والموضوع واحدٌ، **وثانيها** كثرة تعليقات الرّاوي على الواقعة أو الوقائع واستدعاؤه ضروبا من القول يستدلّ بها على صحّة رأيه وصواب حكمه. ومن شأن تنويع ضروب القول أن يحقّق المتعة الفنيّة والنفسيّة و يلبّي نداء الذّائقة ويُنمي النصّ إلى الأدب ويضفي عليه جماليّة، غير أنّه بكثرة التعليقات تتباعد الأحداث وتتشتّت، فتتضاعف الحاجة إلى إعادة تركيب عناصر القصّة بتقريب ما تباعد ونظم ما تناثر، **وثالثها** انتشار السّرد في سائر الكتاب وكثرة مظاهره، فهو قائم في ما يُروى من أخبار، وما يُتندّر به من طرائف، وما يُسمَع من أحاديث، وما يُتداول من آراء، وما يجري من محاورات.

وقد أفضى نظرنا في ثنائيّة السّرد والتّعليق إلى جملة من الملاحظات:

- يتخذ الكلام في الغالب صيغة استخبار وإخبار، طلب وجواب، لذلك جاءت بنية القصص في الكتاب بسيطة، تنتهي بمجرّد افتضاح عيب الوزير وانكشاف عاره ليتلوها مقطع ينهض فيه المتكلّم بوظيفة التّعليق أو يكل فعل التقويم والتّعليق لشخصيات أخرى مشاركة في الأحداث أو معاينة

[1] المرجع نفسه، ص 111

لها أو متأثّرة بها، وإن كانت غير معنيّة بالوقائع والأحداث. ففعلُ التّعليق في الكتاب عامّة - وفي بنية القصص على وجه الخصوص- فعلٌ مهمّ ومركزيّ ووظيفيّ، إذ هو سلاح المتكلّم في هتك عرض الوزيرين وفضح الفساد السّائد وإزالة الأقنعة وكشف خفيّ المواقف. لذلك تعدّدت مظاهر حضور المتكلّم ووظائفه في النصّ: حضر **مبرّرا ومفسّرا وشارحا ومستبعدا ومذكّرا ومستدركا ومستفهما ومثبتاً ومقرّرا ونافيا ومفترضا ومعترضاً ومصحّحا وهاجيا ومقرّعا**... وفي مختلف هذه الأعمال الكلاميّة رغبة عميقة في التّأثير في سامع الخبر وقارئ الأثر.

- قد تبدو الحادثة كما جدّت في الواقع بسيطة غير أنّ المخبر عنها يعيد تركيبها وصياغتها بما يوافق الغاية ويحقّق المقصد التأثيريّ الإقناعيّ. فقد لاحظنا طغيانا للوصف ونزوعا إلى استقراء وضع المستخبر عنه (الوزير) في أقواله وأفعاله وردوده، وقد مثّل الوصف تقنية قصصيّة مهمّة، وكان أداة التشفّي والانتقام من الوزيرين بإخراجهما في صور محرّفة مشوّهة قائمة على المبالغة وتضخيم العيوب.

- ينهض المتكلّم بدور السّرد، ويبدو قديرا على نقل الوقائع والأحداث نقلا فنّيا موسوما بالدّقة والتفصيل والعناية بالجزئيات، بيد أنّه، في مناسبات عديدة، يعلن عن تعطّل المشروع السّرديّ مبرّرا ذلك بعجز الخطّ عن تأدية ما يؤدّيه اللّفظ، ووقوع المكتوب دون المنطوق تأثيرا، وقصور السمع عن الإحاطة بالمشاهَد والمرئيّ. ولم يكن هذا الأسلوب سوى تقنية لتكثيف التأثير بإذكاء المخيّلة إذكاءً يُفضي بها إلى الإقرار الضمنيّ والصّريح بانغماس الوزيرين في المخازي والخساسات انغماسا لا حدود له، وهو ما يبرّر أطروحة المحاجّ ويشرّعها ويفنّد حجج الخصم ويدحضها.

- توجد أخبار (بل أجوبة) عديدة في أخلاق الوزيرين لم تُروَ فيها الحادثة القائمة على حصول الإساءة بالقول أو بالفعل، بل قامت تلك الأجوبة والأخبار على الوصف والتّعليق فكان ذات بناء مزدوج، مضمر وظاهر،

مسكوت عنه ومصرّح به، أمّا المضمر فما حصل للمتكلّم مع الوزير، وأمّا الظّاهر فموقف المتكلّم منه وتأثير تلك الحادثة في نفسه

- وتوجد أخبار عديدة ذمّ فيها أصحابُها أحد الوزيرين أو كليهما رغم عدم حصول إساءة مباشرة إليهم، وبُرّر الذمّ والثّلبُ بمبلغ ما يورثه المشهد من غيظ يصيب أهل الفضل والأدب، والمتكلّم هاهنا يسعى إلى توسيع دائرة التأثير لتشمل سائر الخلق، لأنّه خصّ المصيبة وعمّمها ورأى في وزارة ابن عباد وابن العميد فجيعة فرديّة وجماعيّة ولعنة عامّة وخاصّة أكثر ضحاياها الكرام من أهل الفضل والأدب.

خاتمة

يخلص الباحث في أوضاع المتكلّم وصوره ووظائفه في أخلاق الوزيرين للتّوحيدي إلى ضبط ثلاث خصائص للسّرد أكسبت الأثر تميّزا وأضفت عليه طرافة:

تتمثّل أولاها في انتقال المتكلّم من دور المرسل إلى دور السّارد، وتتعلّق ثانيتها بإسناده فعل السّرد إلى شخصيّات عديدة قصّت حكاياتها مع الوزيرين. أمّا الخاصيّة الثالثة الواسمة للسّرد في أخلاق الوزيرين فمدارها على تجاوز المتكلّم هذين الدّورين لتأدية دور ثالث متمثّل في نهوضه بفعل التّعليق على المرويّ من الحكايات والأخبار.

بانتقال المتكلّم من دور المرسِل إلى دور السّارد يكون قد فارق تدريجيّا عالم الواقع ونحا بالأثر نحو عالم الخيال، فإذا المتكلّم كائن مزدوج التّركيب، منتمٍ في الظّاهر إلى التّاريخ، مصوغ في حقيقته من فنون الكلام.

وبإسناد فعل الرّواية إلى عشرات الشخصيات يكون قد نفّق ما كان من الآراء مختلفا فيه وأمن -إلى حدّ ما- خطر انقلاب القول عليه وتورّطه فيه، ذلك أنّ ثلب الوزراء موضوع خطير لا تؤمن عواقبه، ولا يسلم صاحبه. وقد استطاع التوحيديّ أن يُجري الرّأي الواحد- وهو رأيه- على ألسنة عديدة فكان أن تعدّد الرواة والمتكلّمون والمتلفّظون ولم يقولوا غير قول

واحد، ولم ينجزوا غير فعل واحد، هو ما أراده الكاتب الحقيقيّ وأسلوبه في القول يكشفه. وقد تميّز السّرد في هذا الأثر بوفرة التّعليق- تعليق الفقير المتأدّب على الغنيّ اللئيم، والعالم المعصيّ على الجاهل المطاع- وكثيرا ما تحوّل التّعليق ذاته إلى قصّة جديدة تحكي المفارقات بين ما هو كائن وما يُنتظر أن يكون. لذلك تعدّدت القصص واتّسعت مدوّنتها...

وبنهوض المتكلّم بفعل التّعليق على المرويّ من الوقائع والأخبار والطرائف والحكايات يكون قد أمعن في التشفّي من الوزيرين. لذلك لم يؤثّر المقصد التشنيعيّ والتّبشيعيّ في جمال الأثر ولم يقلّل من قيمته الفنيّة، فكان الكلام على القبح كلاما جميلا.

وما كان السّرد لينهض بهذه الوظائف العسيرة لولا صياغته الفنيّة الجميلة الرّائقة واقتدار صاحبه على السّحر الحلال. فإذا القارئ، في أحايين كثيرة، واقع تحت سحر القول، متأثّر بما فيه، حسبنا هذه العبارات الوجيزة في معرض القصّ والتصوير، قوله في أخلاق الوزيرين في استقصائه عيوب الصاحب بن عبّاد (ومن مناقبه في مثالبه..) وقوله عنه في الإمتاع والمؤانسة: (كان وافر الحظّ من سوء الأدب...)

وأوسع من هذه القصص جميعها قصّة التوحيدي مع الوزيرين، قصّة التّأميل وسوء التّحصيل: أمّل أن «يهيّء اللّه من أمره رشدا ولا يجعل الزّمان عليه رصَدًا» ، واشتكى العصر والشامتين به وتبرّم بطول الغربة وشظف العيش وجفاء الأهل وسوء الحال وكسوف البال، فقصد بلاد ابن عباد واقتدح زناده وانتجع جنابه وخطب جوده واستمطر سحابه أملا... وأناخ بفنائه صفرَ الكفّ عمّا يُصان به الوجه، كثير الصّبر على ما كلّفه به من نسخ الكتب خدمةً وتقرّبا، وطلبا للجدوى والجاه مع التضرّع والتملّق ولكن...على قدر صرح الحلم والأمل كانت أعماق الخيبة والألم، وكان الغنم عجيباً، فقد غادر بلاطه ممتلئا غيظا وحنقا واستغرب عجيب تصاريف القدر بالبشر، وأنكر فساد معادلات الدّهر وبطلانها... وتظافرت عوامل ثلاثة لتكون الرّسالة: تجربة إنسانيّة مؤلمة مثيرة، وحسّ مرهف، وقدرة لغويّة فائقة أتاحت

له نقل أحاسيسه وتصوير مأساته كما أتاحت له الثّأر والانتقام والتشفّي... منعه الوزير ماله الذي لم يبق له ولكنّه ما حظر عليه عرضَه الذي بقي بعده، فألصق به التّوحيدي من لسانه وقلمه كلّ عارٍ وشين، وفوّق الأدب والعلم على السيّاسة والمال. ومثلما اقتدر بالكلام على البناء كان بالكلام أقدر على الهدم والتشفّي والانتقام.

النصّ الأوّل: "الورّاقون أخسّ من أن يقوموا لنا"

وطلع [ابن عباد] عليّ يوما في داره وأنا قاعد في كِسْر رواقٍ أكتب له شيئا قد كادني به، فلمّا أبصرتُه قمتُ قائماً، فصاح بحلقٍ مشقوقٍ: اقعد، فالورّاقون أخسُّ من أن يقوموا لنا، فهممتُ بكلامٍ، فقال لي الزّعفراني الشّاعر: احتمل فإنّ الرّجل رقيع، فغلب عليّ الضّحك، واستحال الغيظُ تعجّباً من خفّته وسخفه، لأنّه قال هذا وقد لوى شِدقه وشمَخَ أنفه وأمال عُنقَه واعترض في انتصابه وانتصب في اعتراضه، وخرج في مَسْكِ مجنون قد أفلتَ من دير حنّون. والوصفُ لا يأتي كُنه هذه الحال لأنّ حقائقها لا تُدرك إلاّ باللّحظ، ولا يؤتى عليها باللّفظ. أفهذا كلُّه من شمائل الرّؤساء وكلام الكبراء وسيرة أهل العقل والرّزانة؟ لا، واللّه، وتُرْباً لمن يقول غير هذا. (ص141)

النصّ الثّاني: الرّئيسُ الخسيسُ (أخلاق الوزيرين ص 362 وما بعدها)

وحضرتُ مجلسه[ابن العميد] ذات عشيّةٍ في شهر رمضان مع الفقهاء والزّعيم ابن شاذان، وهو على القضاء، فلمّا كادت الشّمس تَجِبُ (تغرب) وهي حيّةٌ بعدُ، وقفَ حاجبٌ له حيال الجماعة، وأشارَ بالقيام والانصراف، فقطعوا متْنَ مسألةٍ كانوا فيها وتركوها بتراءَ، وتبادروا إلى الخروج من الباب، وقعد عنهم شيخٌ طبريٌّ في كساءٍ عليه خَلَقٌ. فقال له الحاجبُ: قُم يا شيخ والحَق بأصحابك، ما تأخُّرك عنهم، ولماذا أنتَ لازمٌ مكانَك من بعدهم؟ فقال الطّبريّ: هذا فَضْلٌ من الكلامِ، أنا رجلٌ غريبٌ قدمتُ اليومَ من بلدي، ومحلّي من العلمِ قد بانَ في هذا المشهد العظيمِ الشّرف، الكبير الفائدة، وهذا هو المساءُ، وأنا صائمٌ وإن خرجتُ أعجِزُ عن مصلحتي في هذه العشيّة، والغريبُ أعمى، ولستُ أعدِمُ ها هنا، إن شاء اللّه، ما يُمسكني إلى غدٍ، ثمّ أغدو لشأني وما لابُدّ منه لغريبٍ مثلي في بلدِ الغربةِ. فقال له

الحاجبُ: أنتَ طبريٌّ وليس في قَلَنْسُوتك حشوٌ ولا قُطن، والكلام معك يصدّعُ، وأقبلَ بغضبٍ، وجذبَ يده بعنفٍ حتّى أخرجهُ من المجلس بعد أن شتمه وخبّث القولَ له، ووكّلَ به من ألقاهُ وراء البابِ مدفوعاً في ظهرِهِ، مدفوناً في قفاه، مشتوماً في وجهه.وكلّ هذا بعين الرّئيس الخسيس وسمعه، لأنّه كان بهيئته في صدر مجلسه على حشيّة قد استلقى، وهو يسمع ويرى، فما قال في ذلك كلمةً سوداءَ ولا بيضاءَ. فلو شاهدتَ الطّبريّ البائسَ على الباب، وقد احتَوَشَه المارّةُ يقولون له: يا شيخ، ما جنايتُك وما الذي دهاكَ؟ قال: يا قومُ، ذنبي أنّني طمِعتُ في عَشائهم، ورغبتُ في المبيت عندهم، وأن أكون ضيفاً نازلاً بهم. فقال له رجلٌ منهم: أنتَ مجنون، لقد تخلّصتَ بدُعاء والدتِك الصّالحة، وسلمتَ سلامةً عجيبةً، أتَطمع في طعام الأستاذ الرّئيس، وإبليسُ لا يُحدّثُ نفسَه بهذا، والشّياطين لا يقدرون على ذلك؟ ولقد أراد أن يُطيّر رأس الجوسَقِ (القصر والحصن) لأنّه طلبَ زيادةَ رغيفٍ في وظيفته. وصُبَّ على هامة أبي الفضل في تلك العشيّةِ من نوادر العامّة، وسخافات الحَشويّة من ضروب الكذب والصّدق ما لا يُحصَّلُ، وللرّازييّن جرأة على الكلام، وتَخرّقٌ في النّوادر، ومن ذا الذي ردَّ أفواه الغوغاء والأوباش؟ ولو افتدى من هذا كلّه برغيفين وقدرة لحمٍ لكان الرّبحُ معه، ولكنّ "الشّقيّ بكلِّ حبلٍ يُخنَقُ". (...) فهل يكون- أبقاك الله- فعلُ ابن العميد بالشّيخ الطّبري إلاّ فعلَ من خذله الله وأسلمَه من يديه، ولم يؤهّله لخيرٍ يُجزي به ويكون هو سببًا لتمامه، وهل هو إلاّ فعلُ مَن في أصله خبث، وفي منشئه دَخَلٌ، وفي طباعِه خسّةٌ ولؤمٌ، مع قِحَة الوجه، ونذالة النّفس، وقلّة الاكتراث، والطّغيان الذي هو بابُ الكُفْرِ الذي هو خسرانُ العاجلة والآجلة.

وقد كان يمكنُ أن يُدَبّر ذلك الشّيخ البائس بأقرب شيءٍ وأسهله، ولعلّه كان عند الله أبرَّ منه وأزكى، وكان يتّقي أن يُنْثى عنه (يُذاع) مثلُ هذا الحديث الذي مسموعه يغيظ، فكيف مشهودُهُ؟ وإنّ طينَةً تكونُ مبلولةً بهذا الماء، موضوعةً في هذا الهواء، مذكورةً بهذه الأفعالِ والأسماءِ، أعتقدُ أنّ للكلبِ والقردِ والخنزيرِ مزيّةً عليها.

هذا وهو صاحبُ المال المجموع، والذّخر الكثير، والضّياع الفاشية، والصّامت الواسع، مع الاقتطاع والاحتجانِ (السرقة) والسّرقة والبهتِ (الكذب) كانَ وَرِقُه في السّنة ألفَ ألفِ درهم يردها في الخراج، وكان ارتفاعُه يزل عن الحساب (يخرج عن نطاق العدّ) ويفوتُ التّحصيل. وفيه قال ابن عَبْدَان الاصفهاني:

الأستاذون في الدّنيا كثيرٌ وما فيهم سوى نذلٍ خسيسِ
وكلِّهم أراهُم عن قريبٍ فدا الأستاذ سيّدنا الرّئيسَ
وسيّدنا الرئيسُ فداءُ كلبٍ فما هو بالرّئيسِ ولا النفيس.

مقامات الهمذاني وسنّة الراوي في المدوّنة السرديّة عند العرب

د. مريم حمزة

الجامعة اللبنانيّة

الجنس السردي:

منذ القرن الرابع الهجري ومقامات الهمذاني تشغل النقد والنقاد وكل من له باع في هذا المضمار. ولعل أول جدلٍ نقدي دار حولها كان ذلك الذي جرى بين مؤلفها وبعض معاصريه الذين حاولوا التشنيع عليها وعلى صاحبها حين أنكروا عليه حق إبداعها مدّعين أنها كانت "معارضة" لأحاديث ابن دريد[1].

هذا النقد لم يتوقف عند تلك الحقبة. إنما امتدّ عبر العصور وصولاً إلى عصرنا الحديث، متمحوراً حول تحديد جنس ذلك الأثر الأدبي: أمجرّد حديث هو أم هو حكاية أم قصة أم أقصوصة أم مقامة؟ أسردٌ هذا الأثر أم غير سرد؟ وإذا كان سرداً، فهل هو سرد روائي أم درامي أم هل هو مجرّد نسيج لغوي بليغ ورفيع أم تأنّق لفظي وزخرف بياني وبديعي؟ هل هو عمل منتمٍ إلى الأدب أم هو مجرّد لعب وهرطقة وشعوذة؟

تساؤلات وتعليقات وأحكام صدرت عن دارسين ونقّاد كبار معروفين في الوسط النقدي ممن لا يُعقل ألا يكونوا على اطّلاع على الكتابات النثرية التي كانت سائدة أيام الهمذاني، ليضعوا المقامات في سياقها الطبيعي، فنظروا إليها بمعزل عن بيئتها ومناخاتها والظروف المحيطة بها، وبمعزل عن الأنماط السردية التي كانت معروفة آنذاك. فأطلقوا أحكاماً متسرّعة لا تتلاءم مع السياق الأدبي الذي أنشئت فيه تلك المقامات اللهم إلا إذا كان

---

[1] انظر الثعالبي: يتيمة الدهر، 4/256-258.

بعض هؤلاء النقاد يعتبرون الصواب كل الصواب في ما يأتينا من الغرب، سيما إذا كان الأمر متعلّقاً بعمل سردي لما باتت تستحوذ عليه العلوم السردية من عناية واهتمام في الدراسات الغربية، إن على مستوى التنظير أو على مستوى التقعيد والتقنين. لقد حاول هؤلاء النقاد أن يقيسوا مقامات القرن الرابع الهجري بمقاييس السرد الحديث. فجاءت أحكامهم، في ما خصّ المقامة، على الأقل، من تحديد لجنسها ومن تقييم لفنّيّتها ومدى جودتها أو رداءتها، غير منصفة نتيجة إخضاعها لمعايير فنية وتقنية خارج زمانها ومكانها.

صحيح أن هذا الجدل وتلك التساؤلات تشكل دليلاً على أهمية المقامات. "فالأعمال العميقة والجادّة وحدها تثير القلق"، أكثر مما تدفع إلى الراحة والاطمئنان، "لأن الأسئلة وحدها خالدة"[1]. لكنّ الأحكام التي نتجت عنها بحاجة إلى إعادة نظر، وإلى مقاربة حقيقية لتلك المقامات، مقاربة تعتمد المناهج الحديثة، غربية كانت أم غير غربية.. نعم! : تعتمد المناهج والتقنيات، وليس تطبيق المعايير الحديثة، حيث هناك ضرورة لمراعاة الإطار الزماني والمكاني والثقافي والذوقي الذي نشأت فيه المقامة.

وبما أن هذه المقاربة ليست موضوعاً ولا هدفاً لهذا البحث، فإننا سنكتفي بتقديم بعض الملاحظات التي تصلح لأن تشكل أرضية ننطلق منها لموضوع بحثنا، وهو: "الراوي" في مقامات الهمذاني. نحن معنيون، على الأقل، بتحديد جنس هذه النصوص المعروفة بمقامات بديع الزمان الهمذاني، لنتمكّن بعد ذلك، من مقاربة مسألة "الراوي" فيها، وفي غيرها من المقامات التي تلتها.

بعيداً عن كل هذا النقاش والجدل النقدي وازدحام الآراء والمواقف المؤتلفة حيناً والمختلفة حيناً آخر نرى أن أمر المقامة أسهل مما يُظن وأيسر. ذلك أن جنسها معروف. وقد حدّده صاحبها حين أنشأها، إذ سمّاها "مقامة"،

---

[1] سعيد بنكراد: ممكنات السرد، عالم المعرفة، يناير 2009، 59/2.

وهذا وارد في معرض ردّه على أبي بكر الخوارزمي: ".. فليعلم أن من أملى من مقامات الكدية أربعمائة مقامة، لا مناسبة بين المقامتين، لفظاً ومعنىً، وهو لا يقدر منها على عشر.."[1]. ثم تأكدت هذه التسمية، "مقامة" لدى الثعالبي والحصري وابن شرف القيرواني[2] وأخيراً الحريري[3] الذي نسج مقاماته على منوال مقامات الهمذاني.

فلماذا نبحث عن تحديد لجنسها الأدبي أو عن تسمية لها، وهذا جاهز أمامنا؟ إنها "مقامة" و"مقامة" فقط! هكذا سمّاها مؤلّفها، فلمَ نسميها تارة قصة .. وتارة رواية.. وتارة شيئاً آخر؟

بيدَ أن ما علينا فعله، هو أن نحدد مواصفات هذه المقامة في ضوء المناهج والتقنيات الحديثة، ليتاح لنا التعرّف إلى أبرز سماتها وخصائصها، وتحديد دائرة تموقعها ضمن الأجناس السردية.

وعليه، فإننا نرى أن "المقامة" شكل من أشكال السرد، تقوم بنيتها، كالقصة، على "حكاية" و"خطاب"، وهناك راوٍ يسرد الأحداث والوقائع والأفعال التي تقوم بها شخصية مركزية هي شخصية البطل، إضافة إلى شخصيات هامشية. كما أن أحداثها تدور في أمكنة يجري تحديدها، متّبعةً نمطاً "خطّياً" يبدأ من البداية... إلى العرض .. فالنهاية.. إلى غير ذلك من خصائص تشترك، في بعضها، مع الأقصوصة، بحيث تضحي مقامات البديع أشبه بمجموعة قصصية تتمتع كل واحدة منها بالاستقلالية التامة، دون أن يلغي ذلك ترابطها وتكاملها.

ومع ذلك، فالمقامة ليست أقصوصة، إذ إنها تختلف عنها في جملة من الخصائص والسمات التي تجعل منها مقامة وليس شيئاً آخر. قد يكون من هذه الخصائص أن الحادثة تُروى في جلسة من جلسات "الراوي"، وسنرى فيما بعد، أن بديع الزمان هو الذي كان يرويها في مقامٍ أو مجلسٍ يضمه إلى

---

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 75، عن كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان.
[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[3] شرح مقامات الحريري، ص 5.

تلاميذه، وربما من هنا جاءت تسميتها "مقامة". والمقامة تتميّز بخيط واضح، غير خفي كما هو الحال في الأقصوصة، ينظمها جميعاً، ويربط فيما بينها، حتى يجعلها أشبه بمسلسل تلفزيوني متتابع الحلقات، مع استقلالية كل حلقة، أو هي أشبه بمسرحية متعدّدة المشاهد والفصول، بحيث يسدل الستار على مشهد، لينفتح على مشهد آخر، يتبدّل فيه المكان، فيما يبقى البطل، هو نفسه، ويبقى الراوي، هو، هو، لا يتغيّر ولا يتبدّل. أضف إلى ذلك، تلك العناصر والتقنيات الثابتة التي تمنح المقامة شكلاً سردياً خاصاً، يميّزها عن سائر الأشكال السردية.

ولعل أهم هذه العناصر، "الراوي"، وهو "عيسى بن هشام" في مقامات البديع، صاحب الحضور الدائم على مدى الإحدى والخمسين مقامة، وما يستلزم حضوره من عبارة استهلالية تعلن عن بدء كل مقامة: "حدّثنا عيسى بن هشام قال"، وهي عبارة لا تتغير، وإن تغيّر فيها أحياناً، الضمير، كأنْ يتغير ضمير المتكلم الجمع في "حدّثنا"، فيصبح ضميراً للمتكلم المفرد. "حدّثني"، كما في "المقامة الغيلانية"، أو أن يستبدل بالفعل "حدّث"، الفعل "قال"، كما في "المقامة الأذربيجانية"، وما يستتبع ذلك أيضاً من رسم "للفضاء المكاني" الذي غالباً ما يلي العبارة الاستهلالية، مانحاً المقامة وسماً؛ فالمقامة "الموصلية" نسبة إلى الموصل، و"البغداذية" نسبة إلى بغداذ، و"الأذربيجانية" نسبة إلى أذربيجان وهلمّ جرّاً.. وفيه يدور الحدث الذي تقوم بدور البطولة فيه شخصية واحدة، لا تتغير إلا في مقامات قليلة. وفي هذا الفضاء المكاني، تظهر حركة الراوي المتخيّلة، فيتحوّل المكان إلى ما يشبه الشاشة، تنعكس عليها صور يتراكم بعضها فوق بعض، وتنبثق منها دلالات ومواقف "يتلفّظ بها راوي [كذا] يقذف بالحجر، ثم يخفي يده"[1]. وغالباً ما يكون البطل مجهولاً، لتأتي النهاية وكأنها تحمل للمتلقي عنصر مفاجأة، حين يتمكّن الراوي من اكتشاف البطل أو التعرّف عليه .

---

[1] محمد العبد: الشعرية والبناء السردي، فصول، عدد 74، 2008، ص 265.

وهكذا تسير المقامة وفق "خطة"، وكأنها رسمت خصّيصاً لها وحدها، فلا تكاد تحيد عنها، "خطة" قد يمكننا تسميتها "الخطاب النموذج" الذي يتخذ شكلاً محدّداً، ويقوم على لغة سرد ذات لون خاص قائم على السجع والتجنيس والتأنق والتزويق. ومحصّلة الأمر، أن "المقامة" "خطاب" سردي معروف الراوي بني على "حكاية" معروفة البطل. ويسير هذا الخطاب "خطيّاً"، وفق آلية محدّدة، لا يحيد عنها. وهي ما يسميه سعيد يقطين "عمود السرد"، تشبيهاً له "بعمود الشعر"، حيث يقول: "تميّز الخطاب الروائي العربي.. بالاشتغال على القصة المحكمة البناء.. .لهذا نتحدّث عن "السرد المحكم"، فهو محكم من حيث معمار القصة الذي يتبنى ما نسميه "عمود السرد" والذي بني على الخطية، حيث هناك أبداً بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة، فالعقدة ثم الحل"[1]، وهذا ما يشير إليه صبري حافظ حين تحدّث عن واحدية المنظور وواحدية الصوت التي تخلق حبكة تتسم بالإحكام وبالبساطة وبالتوقّعات التي لا تخيب في غالب الأحيان[2]. وربما لهذا وصفت "دوغلاس" المقامات بأنها "أوضح الأنواع الأدبية وأكثرها تحديداً وتميّزاً". لكن هذا التميّز الناتج عن طبيعة البنية السردية الثابتة، هو ما جعل حمّادي صمّود يعدّها "بدعة أدبية"، تكاد، لفرط تميّزها.. تكون "ناجمة عن غير أصل"[3].

الراوي في المقامات:

"عيسى بن هشام" هو الراوي الذي يطالعنا في بداية كل مقامة. ويبدو أن مصطلح "الراوي" عند العرب، "السارد" في المصطلحات الحديثة المعرّبة، قد استقى دلالته من الموروث الأدبي واللغوي والديني. فمن المعروف عند العرب أن الشاعر كان يتخذ له راوية يروي شعره، فيكون بمثابة التلميذ الذي يتدرّب على يد أستاذه، ويأخذ عنه. وكان "في الجاهلية" وأوائل الإسلام،

---

[1] سعيد يقطين: .... ممكنات السرد، عالم المعرفة، 2009، 140/2.
[2] صبري حافظ: نفسه، 187/2-188.
[3] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 403.

يروي للشاعر الواحد ويصحبه وينشد له.. ويناضل عنه ويفضله على سواه". وهذه العادة لم تكن مختصة بالعرب وحدهم، بل إن قدامى الإغريق كان عندهم رواة يروون الشعر، وأهمهم رواة الإلياذة. كما كان هناك أدباء "اشتغلوا بجمع الأشعار والأخبار والأمثال ونحوها، وسُمّوا بالرواة لأنهم يروون ما سمعوه.. فهناك رواة اللغة وواضعو أساس آدابها وعلومها". وهناك طبقة من الرواة "غلبت عليهم رواية الشعر فاشتغلوا بجمع شعر عرب الجاهلية وغيرهم ودوّنوه أو حفظوه". أضف إلى هؤلاء وأولئك رواة اللغة والحديث الذين عنوا بتدوين الأخبار والشواهد وإثبات الروايات والأحاديث، وميّزوا صحيحها من فاسدها[1].

وقد تطوّر مفهوم "الراوي" في العصور المتأخرة، حيث صار يعني "الحكواتي"، وهو راوٍ شفوي، ظل، إلى عهد قريب، يروي أمام جماعة من الناس، في ساحة عامة أو في مقهى، حكايات وأسماراً وسيَراً شعبية مستمدّة من التراث. هذا "الراوي" في السرد الشفاهي، يراه سيد ضيف الله، في "السيرة الهلالية" ومع شهرزاد في "ألف ليلة وليلة". "ثم نجده بعد ذلك في المقامات. وقد نرى اتساقاً بين هذه التقنية والعقلية الشفاهية يرجع إلى علاقة الإنسان في العالم القديم/الشفاهي، بالعالم والله، حيث كان يعتقد بأنه .. خليفة الله على الأرض، ومن ثم الكل مسخّر له. هذا الاعتقاد تجسّد فنياً في راوٍ يرى عالم قصّه من علٍ، فهو خالق لهذا العالم بفعل الحكي.."[2].

أما في السرد المكتوب، فإن النظريات السردية الحديثة ترى أنه قد يكون من المستحيل قيام عمل سردي، بما هو "حكاية" و"خطاب"، دون أن يكون هناك حضور للراوي، إذ من البديهي أن لا يتم إيصال الحكاية إلى القارئ إلا عبر راوٍ يرويها له، مهما كان شكل هذا الحضور، حضوراً مباشراً، أو متخفياً أو متوارياً، أو في أي شكل آخر؛ "فالراوي وسيلة أو أداة تقنية، يستخدمها الكاتب ليكشف لنا عالم قصّه". ولقد أمكن للكتّاب

---

[1] جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، يُنظر 91/1 و 215 و 402/2 و 410–411.
[2] سيد ضيف الله: فانيليا... فصول، عدد 74، 2008، ص 306–307.

أن يتفننّوا في استخدام مفهوم "الراوي" وكثيراً ما لجأوا إلى تنويع هذا الراوي في العمل السردي الواحد[1]؛ ذلك أن أهمية "الراوي" تكمن، تبعاً لتلك النظريات، في كونه الممسك بكل خيوط الخطاب في النص السردي، وبكل خفايا اللعبة الفنية فيه.

وبما أن الخطاب لا يصبح خطاباً جاهزاً إلا من خلال راوٍ يديره ويرتبه، فإن "المدخل إلى دراسة الراوي إنما هو "الخطاب، وما "الحكاية"، مادةً خاماً وقولاً منجزاً سوى بصمة من بصمات الراوي"[2]؛ وبناءً عليه، كيف يمكننا أن نرصد حركة "الراوي" في مقامات بديع الزمان الهمذاني؟

"عيسى بن هشام" هو المفتاح المحرّك لمقامات البديع، وهو الصوت الأول والمهيمن في عملية السرد، وبدونه يتعثر المروي له، ويضيع في متاهات اللعبة الفنية، إنه دليلنا إلى معرفة "الحكاية" ومتابعة أحداثها وشخصياتها. هو راوٍ صريح ومباشر، له اسم وكنية، نسمع صوته جهاراً دون خفاء، ونعرف مكانه الذي يتغيّر ويتجدّد مع تغيّر كل مقامة وتجدّدها: فتارة هو في الموصل، وتارة في بغداد، وطوراً في أصفهان، والحبل على الجرّار.. يطوف بنا من مكان إلى مكان، ومن مقامة إلى أخرى ملاحقاً أبداً أبا الفتح الاسكندري، بطل المقامات الهمذانية، ملازماً له في الحل والترحال، يراقب جميع حركاته وسكناته، ويسمع جميع خطبه ومواعظه، ويطّلع على كل حيله ومكائده. وتبعاً لمنظّري السرد الحديث، أمثال "تودوروف"، فعيسى بن هشام هو الراوي الذي يفوق "الشخصية الحكائية"، علماً ومعرفة، وقد يدرك رغبات البطل، وما يدور في خلده[3]. "فالراوي" في النظريات السردية الحديثة، كما لدى المشتغلين في حقل السرديات في عالمنا العربي، هو راوٍ عليم وكليُّ المعرفة، في الأعمال السردية التقليدية. يعلم عن الشخصية السردية كل شيء إلى درجة أنه يعلم عنها ما لا تعلمه هي عن نفسها.

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 89.
[2] محمد نجيب العمامي: قراءة في الراوي: الموقع والشكل، ص 2.
[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 47.

وفي هذا السياق، يرى سعيد يقطين أن الراوي مظهر من مظاهر البناء السردي المحكم. إنه الصوت السردي و"هو الناظم الخارجي الموجود في كل مكان، والعالم بكل شيء من بداية الرواية إلى نهايتها. نجد حضوره قوياً، يوجّه دفّة السرد، ويصف وينقل خطاب الشخصيات في أغلب المرات التي تتوارى فيها المشاهد أو يغيب العرض بين الشخصيات. وهو.. يستأثر بالسرد والمعرفة، إنه يروي من منظوره الخاص لأنه سيد العالم السردي الذي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثقة والاطمئنان"[1].

بيدّ أننا لا نستطيع أن نعتبر راوي المقامات، راوياً كلّي المعرفة، بحسب هذا المفهوم، وقد تنطبق هذه الرؤية على أعمال سرديةٍ ما، أو على أجناس سرديةٍ ما. بيد أنه لا يمكننا أن نعمّم هذا المفهوم ونسقطه على جميع أجناس السرد، بما فيها مقامات الهمذاني التي يبدو راويتها، لأول وهلة، حائزاً على مواصفات "الراوي العليم" أو الكلّي المعرفة، إلا أن هذا وصف غير دقيق، لأنه لو كان الأمر كذلك، لما كان هذا الراوي بحاجة إلى أن يتعقّب شخصية البطل، أو أن يتّبع طرقاً وأساليب من أجل كشف هويته أو كشف أهدافه ونواياه.

أما عن حضور "الراوي" من خلال "الصوت السردي"، ومدى هيمنة هذا الصوت في المقامة، فإننا نقول إن "عيسى بن هشام" صوت سردي مهيمن في مقامات الهمذاني، نعم!.. لكن هذا الصوت لم يلغِ تماماً وجود أي صوت غير صوته، خلال السرد؛ ذلك أننا نسمع بين الحين والآخر، صوت أبي الفتح الإسكندري وهو يتحول إلى راوية في بعض المقامات، كما في "المقامة المضيرية" على سبيل المثال، لا الحصر، حين يتنحّى الراوي الأول، مفسحاً في المجال للراوي الثاني أن يروي وقائع المقامة، دون أن يلغي ذلك استئثاره بالسرد الذي يبقى خاضعاً لسيطرته التي لا يخرج ما يُروى، عن دائرتها، وإن

---

[1] سعيد يقطين: ... ممكنات السرد، عالم المعرفة، 2009، 141/2.

كان يوهمنا بأنه يقف على الحياد إذ إن منظوره للوقائع التي يقدّمها، ومشاركته في الأحداث، والتماهي مع ما يُروى، تبدّد هذا الإيهام[1].

"عيسى بن هشام" يبقى الراوي الأول والأساس الذي تتنوّع مواقعه في السرد: فهو الذي يفتتح المقامة سارداً ومشاركاً في أحداثها، وهو الذي يعود إلى السرد كلما دعت الحاجة أو تطلّب الموقف ذلك، في أي موقع، وفي أي مفصل من مفاصل النص. وغالباً ما نسمع صوته في نهايات كل مقامة لدى محاولته الكشف عن هوية البطل. وإذ يتحقق له ذلك، تنمو علاقة تفاعلية بين صوتين سرديين، وهذا ما نراه يحصل في معظم المقامات.

الراوي والمؤلف والبطل:

والآن، لا بدّ لنا من السؤال عن شخصية هذا الراوي، "عيسى بن هشام" الذي دخل وجدان كل من قرأ المقامات أو سمع بها. فلقد تصدَّر المقامات الهمذانية، حتى إن شهرته سابقت شهرة المؤلف، وشكّل الصوت السردي المهيمن في جميع المقامات، كما كان الناقل لكل أحداثها ووقائعها. فهل هو شخصية مرجعية تاريخية، بمعنى أن المؤلف استقاها من التاريخ، أو من عوالم نصيّة أخرى، ووظفها في مقاماته؟ أم هو شخصية تخييلية، لا نجد لها اسماً تاريخياً محدّداً، فيما المؤلف اختلقها لغايات حكائية محضة، ليتخذ منها مجالاً فسيحاً للاختراع والابتكار[2].

ولقد سبقنا د. مرتاض إلى الإجابة عن هذه التساؤلات حين جزم بأن السارد لا يمكنه أن يوجد من عدم "إلا إذا أوجده المؤلف تحت شكل ما. ولعل جنس المقامات في الأدب العربي، أن يكون خير مثال على توضيح هذه المسألة"[3].

---

[1] عبدالله ابراهيم: نفسه، 47/2.
[2] سعيد يقطين: قال الراوي، ص 97.
[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، عدد 240، 1988، ص 240.

"عيسى بن هشام" بإجماع النقاد والباحثين، ليس شخصية تاريخية حقيقية. إنه معطى نصّي، وجزء من عالم تخييلي، ابتدعه الكاتب حين شرع في عملية السرد، حتى أضحى ظلاً فنياً له. ذلك أن الراوي لا يكون حقيقياً، إلا إذا كان راوياً شفوياً، أي "حكواتياً"، يروي لجمهرة من الناس حكايات وأسماراً وسيراً وأساطير. أما في أشكال السرد المكتوب، فالراوي هو دوماً، شخصية من نسج خيال المؤلف الذي يوكل إليها مهمة السرد. فغالبية النظريات النقدية الحديثة، تحتّم وجود راوٍ لكل عمل سردي، وظيفته القيام بعملية السرد، وإلا فقدَ العمل عنصراً أساسياً من عناصره التي تتطلبها تقنيات السرد.

"عيسى بن هشام" شخصية تخييلية، وإنْ كانت له صفة الراوي الصريح والمباشر، فهذا أمر ممكن في السرد، لعدّة اعتبارات منها، استخدامه قناعاً يتخفّى خلفه المؤلف، خوفاً من حاكم، أو من سلطة دينية أو اجتماعية أو سواها؛ علماً أن هناك من لا يرى في استحضار الراوي في السرد، سوى عادة درج عليها أهل الأدب واللغة والحديث، حين كانوا يستندون في حركة تدوين الشعر واللغة والحديث إلى رواة حقيقيين، نراهم يستعملون عبارات تشير إلى هذه الأشكال من "الرواية" كقولهم مثلاً: "حدّثنا فلان.. عن فلان..." أو "روى فلان" أو "نقل فلان عن فلان".. إلى ما هنالك من عبارات تشير بشكل صريح إلى اعتماد الرواة.

قد نفهم الأمر ضمن هذا السياق، ونفهم أن يكون الراوي حقيقياً في حالات التدوين والروايات الشفوية، ونفهم أن يكون تخييلياً، كما في أعمال السرد المكتوب. أما أن يكون استحضار الراوي الخفي الذي لا يُرى في النص، ولا يُسمع له صوت، ولا تُرصد له حركة، أمراً لازماً، يشكل غيابه خرقاً لتقنيات السرد، فهذا ما لا نفهمه على الإطلاق إذ لمَ نقول في هذه الحال، إن الكاتب يروي لنا حكايته، ويقدّم لنا خطابه بالشكل الذي يريد؟ أليس لأنه هو الذي يكتب؟ وهو الذي ينشئ الشخصيات؟ وهو الذي ينسج عمله السردي، ويرتبه، ويتخذ له راوياً؟

أما إذا شاء الكاتب ألا يظهر في خطابه، وأن يوكل مهمة السرد إلى راوٍ بعينه، يخلقه من بنات أفكاره، فإننا عندها، نتعامل مع هذا الراوي على أنه قناع يتقنّع به الكاتب، ليوصل إلينا، عن طريقه، ما يريد إيصاله، حيث من حق المؤلف أن يتخذ له أقنعة دون أن يكون من حق أحد أن ينزع عنه صفة المؤلف؛ وأي قارئ، أيّاً تكن درجة وعيه، سيدرك أن المؤلف متخفٍّ وراء السرد[1]. وهذا ما فعله بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، حين أوكل مهمة السرد إلى راوٍ تخييلي، مانحاً إياه اسم "عيسى بن هشام". إلا أن هذا لم يغيّر شيئاً في الأمر، فلا الاسم ولا الحضور المباشر للراوي استطاعا أن يخفيا عنا شخصية المؤلف التي كانت تظهر منذ بداية كل مقامة، مع العبارة الاستهلالية "حدّثنا عيسى بن هشام"، بل تظهر، تحديداً، مع "حدّثنا" أو "حدّثني" مع الفعل الذي يتصل به ضمير يعود إلى شخص ما أو إلى أشخاص ما. فمن هو ذلك الشخص الذي كان عيسى بن هشام يحدّثه؟ أليس هو المؤلف بعينه؟ أليس هو الذي كان يقف في الظل خلف راويته؟ موحياً إليه بما يجب أن يقول، أو أن يفعل؟

بالتأكيد بلى! لقد توارى الهمذاني خلف الراوي مطلقاً له الصلاحية فيما يحكي ويسرد، بل وفي اختيار بطل المقامة وسائر شخصياتها، يحرّكهم، من خلال هذا التوكيل، كما يريد، وينطقهم بما يشاء، ممسكاً بجميع خيوط اللعبة الفنية، وبكل تقنياتها وشخصيّاتها، محدّداً لهم هامشاً يتحركون ضمن دائرته، راسماً لهم حدوداً، لا يتخطونها، وصولاً إلى نهاية المقامة، تلك النهاية المعدّة سلفاً. وفي هذا الصدد، يقول "جيرار جينيت" في معرض نقده لمن يرى أن السرد يكون أحياناً، بلا مؤلف وبلا راوٍ، أي "حين تصير اللغة معرفة موضوعية": "ففي الحكاية.. يكلمني شخص ما، يروي لي قصة، يدعوني إلى سماعها كما يرويها، وهذه الدعوة اللبقة.. تشكل موقفاً يقينياً يتخذه السرد، وبالتالي يتخذه السارد"[2]، ثم يؤكد في

---

[1] المرجع نفسه: ص 242.
[2] جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 132-133.

موضع آخر من الكتاب، وجود مؤلف وراء هذا السارد، حين يقول: ".. هناك من يروي، هو السارد، وفيما وراء السارد، هناك من يكتب .. هو المؤلف ليس غير"[1].

وفي المقامات، صحيح أن المتكلم هو الراوي الذي لا يُسمع سوى صوته وهو يسرد الأحداث، متكلماً مع جماعة من حوله مرة، ومع صحبة يرافقهم في طريق السفر مرة، ومع أبي الفتح، بطل المقامات، مرةً ومرات، عبر أنماط سرد تتنوّع بين سرد ووصف وحوار؛ لكنه في الحقيقة، ليس سوى واجهة تخفي وراءها كاتباً حقيقياً، هو المؤلف، أو قل، ليست سوى خدعة فنية تتطلّبها عملية السرد التخييلي، حيث "السارد.. لا يأتي شيئاً غير النهوض بالوظيفة التي يكلفه المؤلف إنجازها، وتحت رقابته الصارمة، ورعايته الفائقة. فليس السارد هو المؤلف، إنما السارد شخصية خيالية يتحوّل المؤلف من خلالها، أو كما يزعم بوث، فهو "شخصية منزوعة عنها صفاتها ولا تضطلع إلا بوظيفة الكلام"[2]. "فزاوية الرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة. والذي يحدّد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب.. وهذه الغاية لا بدّ أن تكون طموحة، تعبّر عن تجاوز معيّن لما هو كائن"[3].

وإذا كان "عيسى بن هشام" من صنع بديع الزمان، فهل يكون أبو الفتح الاسكندري من صنع الراوي الذي يجعل منه بطلاً متعدّد المواهب والمزايا، متقلّب الأحوال والأطوار، يلبس لكل حالٍ لبوساً، ولكل ظرف زيّاً وهيئة؟

مما لا شك فيه أن العلاقة بين هذه الشخصيات الثلاث، علاقة ظاهرة وخفية في آن، تقوم على التداخل والتكامل وتبادل الأدوار؛ فالراوي حيال شخصيات عمل سردي، أشبه بمخرج حيال عمل فني. فكما أن المخرج هو

---

[1] نفسه: ص 193.
[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الراوي، عالم المعرفة، ص 240.
[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 46.

الذي يمسك بزمام العمل الفني، فيوزع الأدوار، ويحرّك الممثلين وينطقهم كيفما أراد، دون أن يكون له الحق في الخروج على نص المؤلف، كذلك هو الراوي الذي يحرك الشخصيات ويُنطقها تبعاً لمشيئة المؤلف صاحب السرد.

وعليه، فإن شخصية الإسكندري، بشحمها ولحمها، بمزاياها ومثالبها، إنما هي من خلق الهمذاني وابتكاره، بل هي لسان حاله الذي، ربما، لم يستطع، في عالم الواقع، أن يطلق له العنان، فرأى في راوية مقاماته، وفي بطلها متنفساً له، في التعبير عن آماله وآلامه، عن بؤسه وشقائه، عن أفكاره وآرائه ومواقفه. وفي هذا السياق، نشير إلى أن "روجر ألن" يرى في البطل حضوراً للمؤلف في معظم الأعمال السردية الواقعية[1]، وهذا مايؤكده كل من عبدالله إبراهيم[2] وشكري عيّاد الذي لا يرى في البطل سوى قناع المؤلف، يتحدث بلسانه، طارحاً أفكاره ومواقفه[3]، علماً أن هناك من يرى ضرورة تجاوز هذه النظرة التي تتوجه إلى دراسة العمل الفني من الخارج، في حين ينبغي معالجة النص من الداخل، بمعزل عن المؤلف وعن محيطه، بحيث يوضع المؤلف خارج النص لأنه لا يمثل تماماً أياً من شخصيّات عمله[4]. بين هذين الرأيين، هناك من يقف موقفاً وسطاً فيرى أنه "ينبغي ألا نفصل فصلاً حاداً بين الراوي والمؤلف، وألا نطابق بينهما مطابقة تامة، وأن نعتبر الراوي "الخالق الوهمي" للعالم الروائي"[5].

وما نراه صحيحاً، أن الراوي هو المتكلم، لكنه لا يستطيع أن يقوم بدور الشخصية، وإن كان هو الذي يحركها وينطقها. كما لا يستطيع أن يكون هو المؤلف. إنه المخرج الوسيط الذي يترجم أفكار المؤلف وعواطفه وآراءه ومواقفه. والمقامة، كأي عمل سردي، هي ذات بنية مثلثة الزوايا

---

1 روجر ألن: الرواية العربية، ص 30.
2 عبدالله ابراهيم: السردية العربية الحديثة، ص 280-281.
3 شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، عالم المعرفة، عدد 177، 1993، ص 131.
4 يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 88.
5 محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 2.

والأبعاد؛ فهناك المؤلف المتواري، المتخفي أبداً، إذ يتيح له الراوي تحييد نفسه، وإسقاط مسؤولية ما يكتب عن كاهله. لكن الذي لا يسقط، هو شهادة السرد على العصر، وعلى الواقع الثقافي والفكري والاجتماعي.

وهناك البطل الذي يظهر دائماً من خلال الحركة والحدث والفعل والحوار. وبين المؤلف والبطل يقوم الراوي وسيطاً يختفي مرة ويظهر مرة. يتحرك، ثم يستريح، مفسحاً في المجال أمام البطل للتكلم والتحرك والمواجهة، وبعدها، يعود للتحرك من جديد، محاوراً البطل أو غيره من الشخصيات حيناً، ومتتبعاً إياه حين تشارف مهمته على الانتهاء، فيكشف عن حقيقة أهدافه ونواياه، لتنتهي، بهذا "التعرُّف"، عملية السرد. وهكذا يكون الراوي هو العنصر الأبرز في النسيج السردي، لأنه يشكل همزة الوصل بين المؤلف والبطل، بين الطبيعة الواقعية والطبيعة الفنية، بين الحقيقة والخيال، وهذه هي طبيعة كل عمل سردي.

وإذا كان البطل من صنع الراوي، والراوي من صنع المؤلف، فإن هذه المعادلة تفضي إلى نتيجة طبيعية مفادها أن البطل هو أيضاً "نموذج" خلقه المؤلف ليبثّ من خلاله كل مشاعر السخط والمرارة وكل ما لديه من آراء ومواقف في النقد والفكر والأدب والاجتماع والدين؛ لذا يظهر أبو الفتح في المقامات "نموذجاً" للبطل الذي يجمع الشيء ونقيضه؛ فهو "الشيخ" الورع، الزاهد، التقي، النقي، يخطب في القوم واعظاً، ويقيم فيهم عابداً متزهداً، وهو المتسوّل، المتذلل، فقراً وفاقةً، الماكر المحتال، حنكةً ودهاءً، وهو الذكي الموهوب، علماً ومعرفةً، والأديب المرهوب بلاغةً وفصاحةً. هذا "النموذج الفريد" الذي يتميز بقدرة خارقة على التحوّل والتنكر، واصطناع الحيل، وتلبُّس الأدوار، واصطياد السذّج البسطاء، دون أن يقوى على اكتشاف أمره أحد، أو يتعرّف عليه أحد، يقع دائماً في شرك الراوي الذي يكون له بالمرصاد، كاشفاً حيله وألاعيبه، ومكرهُ ودهاءه، كيف لا! وقد جعله المؤلف ظلاً له يلازمه في الحل والترحال!

أجل! إنه "النموذج" الذي استطاع المؤلف من خلاله أن يعبّر عن آرائه النقدية، وأن يعكس صورة عن مجتمعه وعن حياة البؤس والشقاء التي دفعت بالكثيرين إلى حياة التسوّل والكدية والاحتيال بشتى الطرق لتأمين لقمة العيش، حتى طالت الأدباء وأصحاب العلم البلغاء، وربما كان الهمذاني واحداً منهم، ممن لجأوا إلى شتى أساليب التوسل والتكسب والتزلف لدى أولي الأمر، علّهم يحظون بالنعمة التي لم ينالوها بفضل جهدهم الفكري والمعرفي. وقد يكون، لهذا، استحضر المؤلف "أبا الفتح"، شخصية يمكنها التكيف مع الواقع الموجود ومع "الأنماط البشرية" السائدة آنذاك، سواء كان هؤلاء عصاميين... محتالين.. أو انتهازيين.

وهكذا استطاع الهمذاني أن يجعل من "بطلهِ"، ومن "راويته" "نموذجين خالدين" ليسا حكراً على عصر بديع الزمان، بقدر ما هما "نموذجان نمطيان" نراهما في كل زمان ومكان، وهذا يجيز لنا اعتبار "البديع" متمقصاً لشخصيات ثلاث، كل واحدة بقدر، فهو تارة مؤلف، يبدع ويبتكر، وتارة راوٍ، يحكي ويسرد، وطوراً بطل، يتحرك ويفعل.

لكن ما نطرحه، قد يعيدنا من جديد إلى اعتراض المعترضين على إقحام المؤلف في نص المقامة السردي، طالما هناك "راوٍ" يمسك بزمام الخطاب السردي، و "بطل" يقوم بفعل الحكاية. لكننا لا نستطيع أن نتجاهل تلك الشخصية الخفية الكامنة وراءهما، وهي شخصية المؤلف التي تنشطر، فيما تتضافر مكونات السرد، لتكون في خدمة النص المقامي المحكم الذي يعكس تصوراً للمجتمع، كما يتمثله الكاتب الذي بإمكانه أن يبني عالماً تخييلياً موازياً للعالم الخارجي، أي عالم الواقع، وفق خطة تسير "خطياً"، يجهد الكاتب لمتابعتها والإمساك بها لتسير حسبما هو مرسوم لها، وصولاً إلى النهاية المرتبطة غالباً بفعل "التعرّف"، لما لهذا الفعل من أهمية في بناء المقامة السردي، فهو أحد أبرز مكونات البنية السردية في المقامة العربية عموماً والهمذانية خصوصاً، حيث "تشكيل الحكاية يخضع خضوعاً تاماً لموقف "التعرّف"... الذي يوجّه البنية السردية" بشكل عام. وتدعيماً لوجهة

النظر هذه، قد يعمد هؤلاء المعترضون إلى تقديم افتراضات، كأن يقولوا: "ما العمل إذا كان النص... مغمور الكاتب، مجهول النسب... أو إذا أسقط اسم مؤلفه، وخلا من كل العلامات المحيلة على مكاني التأليف والنشر، وعلى تاريخ الصدور؟"[1].

نحاول أن نتلمّس إجابة في حدود ما تسمح به المقامة، حيث نزعم أن غياب المؤلف أو غياب الراوي لن يغيّر كثيراً في المعادلة، إذ بإمكاننا أن نستدل على ملامح العصر من خلال النص، دون حاجة إلى تحديد هذا العصر أو تسميته، إنما تكفي الإشارة إلى السمات العامة للمجتمع، وإلى شخصية المؤلف، أياً يكن، كما تظهر في النص، دون أن تكون هناك ضرورة لذكر اسمه أو تحديد هويته وتاريخ ميلاده ووفاته. وهذا يمكن أن ينجلي إذا وضع النص في سياق النصوص التي تشترك معه في الخصائص وفي أسلوب الكتابة وطريقة التأليف، وإن كان هذا يتطلب، بالتأكيد، مجهوداً أكبر مما لو كانت المرجعيات معروفة.

والمعادلة لن تتأثر كثيراً، على صعيد شخصيّات المقامة، سيّما ما يخص العلاقة الناظمة لأقطابها الثلاثة: المؤلف والراوي والبطل، الذين نستدل عليهم من أصواتهم السردية، وهم يتكلمون، ومن رصد تحركاتهم، وإن تفاوتت مساحة التحرك والتكلم لديهم ضيقاً واتساعاً، فهذا يتجلى لنا عبر تقنية لها دلالتها في النسيج السردي، عنيت بها ضمائر السرد التي هي مظهر من مظاهر حضور الشخصية، بما يعنيه من اقتفاء أثر صوتها داخل العمل السردي، لمعرفة من يتكلم في النص. ولما كان مؤلف المقامات البديعية يتقنّع بالراوي تارة، وبالبطل، تارة أخرى، فإن هذا القناع كان ينكشف من خلال الضمير السردي.

---

[1] نفسه: قراءة في الراوي... ص 6.

ضمائر السرد:

من الملاحظ أن المقامة تستهل عادةً، بضمير المتكلم المتصل بالفعل "حدّثَ"، سواء كان الضمير للجمع: "حدّثنا"، أو للمفرد: "حدّثني"، وهذا يشير إلى وجود شخص خفي "متحدَّث إليه"، هو المؤلف حتماً، تربطه وشائج صلة وعلاقة "بالمتحدِّث" الذي هو "الراوي".

ولهذا الضمير في "الاستهلالية المقامية"، سيّما إذا كان مفرداً: "حدّثني"، خصوصية تميّزه عن سائر الضمائر؛ فهو يقفز بنا إلى "ألف ليلة وليلة" وإلى "شهرزاد" التي كانت تفتتح حكاياتها بعبارة "بلغني"، وكانت تعزو السرد إلى نفسها، وتحاول إذابته في زمنها واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها[1].

بيد أن أهميته لا تكمن فقط في تاريخية استعماله الاستهلالي السردي، ولا في قدرته على كشف القناع عن شخصية متوارية خلف الراوي، يحيل إليها، هي شخصية المؤلف الذي يحرك خيوط السرد من الخلف، ولا في إيحائه بوجود علاقة حميمة بين المتحدِّث والمتحدَّث إليه، بل لأنه، قبل كل هذا، ينفح المقامة بروح من الواقعية والصدق. إن خصوصية ضمير المتكلم الاستهلالي هذا، لا تتأتى من يتمه وتفرّده في المقامات، بل لأنه الأكثر قدرة على إذابة الفروق بين المؤلف والراوي، حيناً، وبين الراوي والبطل حيناً، حيث يكاد يختفي ذلك الحاجز بين الأصوات، ولأنه الأشد نفاذاً إلى بواطن النفس، والأصدق تعبيراً عن دواخلها، والدلالة الأقوى على رغبة الراوي في الكشف عما في أعماق نفسه للمتلقي.

لهذه الأسباب نرى ضمير المتكلم يستأثر بالسير الذاتية التي هي ترجمات لدواخل أصحابها ولأحاسيسهم؛ وربما لأن الهمذاني كان يبغي من السرد، التعبير عن مكنونات نفسه، فقد جعل هذا الضمير، الأكثر تداولاً في مقاماته، وكرّسه في بداية كل مقامة، حيث المتكلم هو الراوي، الذي يستحضر ضمير المتكلم كلما أراد أن يسرد لنا ما قام به من أفعال، كما

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص 184.

يستحضره بصيغة الجمع عندما يكون وسط الجماعة كما هي العادة في غالب الأحيان. وطبيعي أن يتكرر هذا الضمير على لسان الراوي لأنه هو المتكلم الأول في المقامة وهو الصوت السردي الناطق باسم الجماعة، مكرراً هذا الضمير ما دام السرد متواصلاً. وهذا ما يرى فيه البعض، الضمير الأكثر دلالة "على شخصية السارد، أو على شخصية المؤلف الذي ليس هو ذلك السارد" وهذا ما يراه جيرار جنيت حين يقول: "أرى أن كل حكاية هي صراحة أو ضمناً، بضمير الشخص الأول (ضمير المتكلم)، ما دام ساردها قادراً في كل لحظة على أن يدل على نفسه بذلك الضمير"[1].

إلا أن الراوي لا يستأثر وحده بضمير المتكلم، بل يجري استعماله في المقامة مناوبةً بين الراوي والبطل الذي يتحول أحياناً إلى راوٍ يروي من الداخل، متخذاً دور الراوي الثاني، ناطقاً بصيغة المتكلم، مستعيناً بالضمير الأكثر ملاءمةً لشخصية البطل[2]، وهو ضمير المتكلم للمفرد حيناً، وللجمع حيناً آخر. وهذا أمر طبيعي ومنطقي، يخضع لقوانين اللغة وقواعد استعمالها.

ولا يقتصر أسلوب السرد في المقامات على ضمير المتكلم، إنما يتمّ اللجوء أحياناً، إلى ضمير الغائب الذي ربما كان "سيد الضمائر السردية وأكثرها تداولاً بين السرّاد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء"[3]. وقد يكون استعمال هذا الضمير شاع في السرد الشفوي أولاً، ثم انتقل بعدها إلى السرد المكتوب، لجملة من الأسباب، نكتفي منها بالإشارة إلى ما يتوافق مع متطلبات السرد في مقامات الهمذاني. لعل أول داعٍ لاستعمال ضمير الغائب هذا، أنه تقنية قادرة على جعل المؤلف يتوارى خلف الراوي أو خلف شخصية من شخصيات عمله السردي، فيعبّر عما يشاء من آراء وأفكار ومواقف دون أن يتحمل مسؤولية ذلك.

ثم إن هناك من يرى أن ضمير الغائب يحمي المؤلف من إثم الكذب جاعلاً إياه مجرد حاكٍ يحكي على لسان راوٍ، لا مؤلف يؤلِف، ولا مبدع

---

[1] جيرار جينيت: أنظر عودة إلى خطاب الحكاية، ص 128-138.
[2] برنار فاليط: النص الروائي... ص 94.
[3] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية... ص 177.

يبدع. كما أنه يحمي الراوي أيضاً بحكم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سواه "فينتقل من وضع السارد الكاتب إلى وضع السارد الشفوي". وهذا الضمير، كما يرى "بارت"، "يمثل الشخصية وهي تنهض بالفعل"؛ فهو الحكاية التي غالباً ما تحكى بضمير الغائب، "فلا هو يقوم من دونها، ولا هي تقوم من دونه". إن ضمير الغائب هذا، يرد في مقامات الهمذاني على شكل متصل بالفعل تارة، ومستتر تارة أخرى، يستحضره المؤلف في أماكن مختلفة من المقامة، دون أن يشكل وجوده هيمنة أو استئثاراً بالسرد، بل دون أن يتمكن من بلوغ مستوى ضمير المتكلم الذي ينفرد بمساحة كبرى من السرد، دون أن يلغي ذلك مشاركته لضمير الغائب في ما خُصِّص له من مساحة، وغالباً ما تكون هذه المشاركة على شكل تناوب سردي.

أما ضمير المخاطب، فهو الأقل وروداً في الأعمال السردية عموماً، وفي المقامات خصوصاً. ذلك أن هذا الضمير لا يحضر إلا عندما يكون هناك حوار بين شخصيتين سرديتين، أو عندما يتوجه المؤلف أو الراوي إلى القارئ مستخدماً صيغة المخاطبة التي تستدعي حتماً استعمال ضمير المخاطب.

إن الحالة الأولى فقط، هي التي نلاحظها في مقامات البديع، حيث الحوار يجري بين الراوي والبطل، أو بين هذا البطل وجماعة الناس الذين يقف بينهم واعظاً أو معلماً أو إماماً أو متسولاً أو سوى ذلك من وجوه، تستدعي محاورةً أو مخاطبةً، مما يقتضي استعمال ضمير سردي ملائم، هو ضمير المخاطب الذي يعتبره البعض "عوناً" للراوي على توظيف الزمن الراهن وربما الزمن المستقبل أيضاً" وهو "يجعل السارد مرتبطاً أشد الارتباط بالشخصية الروائية فلا يذر لها أي حيّز من حرية الحركة وحرية التصرف". بيد أن ضمير المخاطب قلّ حضوره في المقامات نسبةً إلى الضميرين السرديين الآخرين، وذلك لقلة المواضع التي كان يتم فيها التحاور بين الشخصيات، أو بينها وبين الراوي، أو بين الراوي والبطل، خصوصاً أن الحوار في المقامات لم يكن ذا وظيفة شديدة الأهمية، حتى لكأني بالحوارات المقامية، تأتي

تكميلية... "بمنزلة الشواهد التي وضعت لتعضيد السرد، دون أن تضيف له [كذا] شيئاً ذا بال"[1].

"سنَّة الراوي النموذج"

مقامات الهمذاني، كأي عمل جديد، مبتكر ومخلوقٍ على غير مثال، لاقت في عصرها استحسان فريق من أهل العلم والأدب الذين رأوا فيها مثلاً في سموّ الكتابة النثرية، كما تعرّضت من فريق آخر، لانتقادات، لا تخلو من روح حسد أو تنافس ، ومن ازدراء لكل ما هو قديم، تنكر عليها مزية السبق والابتكار، وتنزع عنها صفة الجودة والسموّ والرفعة.

إلا أن هذه المقامات شقّت طريقها إلى الخلود، وتربّعت على عرش النسوج السردية حتى غدت نموذجاً يُحتذى في الكتابات اللاحقة.

ولم يطل الزمن بنا كثيراً، حتى أطلَّ علينا القاسم الحريري (446هـ- 516هـ) بمقاماته التي احتذى فيها مقامات سلفه الهمذاني، ليس إعجاباً بها فحسب، بل للمكانة التي استحوذت عليها تلك المقامات في نفوس أهل العلم، وفي نفوس أهل الحكم أيضاً، ومنهم الوزير الذي طلب إلى الحريري أن ينشئ مقامات على غرار مقامات الهمذاني، وهذا ما يذكره الحريري نفسه في مقدمة مقاماته حين يقول: "... فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه، ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلاّمة همذان... وعزا إلى أبي الفتح الاسكندري نشأتها، وإلى عيسى بن هشام روايتها، وكلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تُتعرّف، فأشار مَنْ إشارتهُ حكم، وطاعتهُ غُنم إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلوَ البديع، وإن لم يدرك الظالع شأوَ الضليع..."[2].

وكأني بالحريري، من خلال مقدمته تلك، يريد أن يُظهر علوَّ قدر المراد تقليدهُ: "بديع الزمان وعلاّمة همذان" وأهمية ما يقلّد: المقامات التي ابتدعها ذلك العلاّمة، فأضاءت سماء الأدب بعد أن "ركدت ريحه وخبت

---

[1] سعيد يقطين: ...ممكنات السرد، عالم المعرفة، 2009، 142/2.
[2] شرح مقامات الحريري، ص 5.

مصابيحه" وأصبحت محط أنظار علية القوم، حتى أن الوزير نفسه طلب إليه إنشاء مقامات على شاكلتها. وسواء أراد الحريري بهذا، تقريظ مقامات البديع أم أراد تواضعاً أمام منافس كبير، فإن جهوده أثمرت مقاماتٍ خمسين، كرّسته كاتباً كبيراً وخلّدت مقاماته مدى الدهر.

ومهما يكن، فإننا نلاحظ أن هذه الأسطر التي أدرجها الحريري في مقدمة مقاماته، تُبرز ما كان يراه في مقامات البديع من مزايا نستخلصها، تبعاً لأهميتها: أولها، أنها مقامات مبتدعة لم تكتب على مثال نموذج آخر؛ وثانيها، أنها تقوم على بطل هو الاسكندري، وراوية هو عيسى بن هشام. أما ثالثها، فهو أن هاتين الشخصيتين تخييليتان: "كلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تتعرّف"[1].

إذن، عندما أقدم الحريري على إنشاء مقاماته، كان يضع في الحسبان أنه ينافس أديباً ضليعاً علاّمة، وأن عليه أن يحتذي تلك المقامات البديعية "النماذج"، شكلاً ومضموناً وعناصر وتقنيات؛ وفي مقدمتها "الراوي" و "البطل" اللذان ذكرهما الحريري اسماً، وعلّق عليهما نسباً. ومع ذلك فقد خاض غمار هذه التجربة وكتب خمسين مقامة، واسماً إياها بعناوين لا تكاد تختلف عن عناوين مثيلاتها البديعية، مفتتحاً كلاً منها بالاستهلالية التي استنّها البديع، مع تبديل في اسم الراوي الذي أصبح في مقامات الحريري "الحارث بن همام"، وتبديل في اسم البطل الذي بات يسمى "أبا زيد السروجي"، متبعاً فيها مساراً سردياً مشابهاً للمسار الذي اختطّهُ البديع في مقاماته، مع شبه كبير في الموضوعات والوقائع والأمكنة وفي العناصر ولغة السرد، رغم ما اعترى هذه اللغة من صنعة وتكلّف، ما جعلها مقامات تقليد، لا إبداع، وليس المقلّد كالمبدع!

أجل! لم ترقَ المقامات الحريرية إلى مستوى المقامات البديعية، ليس لأن البديعية كانت تعبيراً عن رغبة في نفس صاحبها، فيما الحريرية كانت استجابة لرغبة لدى الآخر: "مَنْ إشارته حكم، وطاعتهُ غنم"، وليس لأن

---

[1] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

المقامات الهمذانية كانت الأصل والمثال، فيما الحريرية كانت النسخة والمحاكاة، بل أيضاً، وقبل هذا وذاك، بسبب ما اتخذه "نموذج" المقامة البديعية من "نمطية"، بحيث باتت هي المقياس الذي تقاس عليه "مقاميّة" أي عمل سردي يدّعي أنه "مقامة"، وبسبب ما اتخذه ذاك "النموذج" من هالة وتعظيم، جعلت الحريري لا يجرؤ على مخالفته أو حتى مجرد الانزياح عنه، مما أوقعه في صنمية التقليد.

فلا عجب، بعد ذلك، إذا رأيناه يلتزم "الاستهلالية" البديعية نفسها، في مقاماته الخمسين، وإن تجرّأ على تنويع أفعال الاستهلالية، فهي تارة "روى الحارث بن همام"، وتارة "حكى" وطوراً "أخبر" أو "خبّر"، وهو تنويع لم يخرجه من دائرة الالتزام باستهلالية النموذج المقلَّد.

ضمن هذا الجو التبعي، لم يعد غريباً أن يشكل كل عنصر من عناصر المقامة البديعية "نموذجاً"، كان على الحريري أن يصنع على مثاله، وخصوصاً "الراوي النموذج" الذي تكرّس في المقامات الحريرية، بشحمه ولحمه، حتى لنكاد نلمسه ونراه، بدءاً بالاسم "الحارث بن همام" الذي جاء منحوتاً على إيقاع اسم "الراوي البديعي". وعلى شاكلته. وقد جاء مثله راوياً معلناً، صريحاً ومباشراً، به تُفتتح المقامة و به تُختتم. به يتقنّع المؤلف، وعلى يديه تُحبط مكائد البطل.

وصحيح أن شهرة مقامات الحريري فاقت كل شهرة، حتى كادت تنسي مقامات البديع، إلا أن مقامات البديع هذه، استطاعت أن تحتفظ، على مرّ العصور بعلوّ مقامها، مما أهّلها لتكون هي الرائد، في عصر الإحياء والتنوير، لدى الجيل الذي لم يجد، في سبيل نهضته الأدبية، بدّاً من العودة إلى التراثيين الكبار، ينهل من مَعينهم ويترسّم خطاهم في الشعر وفي النثر، بما في ذلك المقامات، ولا سيما المقامات البديعية التي استأنفت مسيرتها لتحط الرحال هذه المرة على يد الشيخ ناصيف اليازجي (1800- 1871) في مقاماته المسمّاة "مجمع البحرين".

ففي المقامات اليازجية الستين، حذا اليازجي حذوَ سلفهِ الحريري في التبعية والتقليد، بل إنه أفاض فيه، ذلك أنه كان على الحريري أن يقلّد نموذجاً واحداً، فبات على اليازجي أن يقلد نموذجين، وفي أحسن الأحوال، أن يقلّد "نموذجَ" الحريري المقلَّد، فيبتعد بذلك عن الأصل درجتين، وتضحي مقاماته تقليداً للتقليد. ويكاد هو نفسه أن يكون قد اعترف بذلك حين صوّر لنا عجزه وقصوره وتطفّله: "... مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول، غير أني تطاولتُ عليه مع قصر الباع... وأنا ألتمس من أولي الألباب أن يقابلوني بالمعذرة، ويعاملوا ذنبي بالمغفرة..."[1].

وهكذا فإن مقامات اليازجي لم تضلّ الطريق التي رسمها الهمذاني في مقاماته، ومن بعده الحريري ومن يطّلع على تلك المقامات، يتبين له أن صاحبها ترسّم فيها خطى أسلافه في مقاماتهم، شكلاً، وعناصر، وتقنيات، ولغة سرد مثقلة بأغلال الصنعة والتكلّف، وما ذلك إلا لأن انتساب اليازجي وأمثاله، يعود إلى "زمن قديم انقضى... زمن ظل وعيهم الاجتماعي أسيراً له. ولذلك طوى النسيان ما كتبوه... [لأنه] ظل جامداً... عاجزاً عن التقاط الأنغام المتنافرة والمتداخلة لتحوّلات الزمن الجديد في المدينة التي أصبحت حركة الناس فيها لا شرقية ولا غربية، كما وصفها عيسى بن هشام"[2].

وعليه، يبدو طبيعياً أن يتكرّس "نموذج الراوي" على يدي اليازجي تكريساً ثابتاً لا يتزحزح، فيحذو حذوَ سلفه الحريري في تبديل اسم البطل ليصبح "ميمون بن خزام"، كما في تبديل اسم الراوي ليغدو "سهيل بن عبّاد" مطبقاً عليه كل المواصفات التي تجعل منه نسخة "طبق الأصل" عن "الراوي النموذج" الذي ابتكره بديع الزمان، وكرّسه سنّةً احتذاها، من بعده، جميع المقاميين الذين تعاقبوا، وصولاً إلى محمد المويلحي صاحب "حديث عيسى بن هشام".

---

[1] ناصيف اليازجي: مجمع البحرين، ص 9-10.
[2] جابر عصفور: ...ممكنات السرد، عالم المعرفة، نوفمبر 2008، 158/1.

فهل كان المويلحي نسخة عن سابقيه؟.. وهل اتبع "سنّة الراوي" تلك؟... وهل التزم صيغة "الراوي النموذج"... كما هو في مقامات البديع؟

إن عنوان الكتاب: "حديث عيسى بن هشام"، يوحي لنا، لأول وهلة، أن الشبه قائم بين "أحاديث المويلحي ومقامات الهمذاني، لأن العنوان هذا يحيل إحالة صريحة وواضحة، إلى راوية بديع الزمان: "عيسى بن هشام" الذي يستحضر مرة أخرى ليكون راوية "أحاديث" المويلحي. إشارةً إلى أننا نقول "أحاديث" وليس "مقامات"، لأننا لا نرى فيها من خصائص ومواصفات وتقنيات، ما يؤهلها لأن تكون "مقامات"، أو بتعبير آخر، إن هذه "الأحاديث" لا تستجيب لمعايير "المقامة النموذج" كما هي في التراث. ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يخرجون "الأحاديث" من دائرة الخطاب المقامي ليضعوها في دائرة الخطاب الروائي، ومن هؤلاء فيصل درّاج وشكري عيّاد والروسية دولينيا التي ترى فيها "خطوة من المقامة إلى الرواية"[1].

صحيح أن كلاً من "هذه الأحاديث" يبدأ بالعبارة الاستهلالية التي جرى عليها أصحاب المقامات، بدءاً بالهمذاني، وهي "حدّثنا عيسى بن هشام قال"، إلا أن هذه الاستهلالية التي قد يكون المويلحي توخى منها الإيحاء بأن ما يكتبه يجري جري مقامات الهمذاني، وينسج على منوالها، لا تكفي للدلالة على تشابه وتماثل أو تبعية وتقليد. ذلك أنه، ما إن نتجاوز العنوان والاستهلاليات، حتى نجد أنفسنا أمام عمل مختلف، وأمام بطل مختلف، شكلاً ومضموناً؛ فلا إسمه نُحت على إيقاع أسماء أبطال المقامات، ولا فعلهُ جاء متوافقاً مع أفعالهم. ثم إن بطل "الحديث" ليس شيخاً واعظاً ولا أديباً بليغاً، ولا عالماً نبيهاً فصيحاً، ولا محتالاً متسولاً، ولا مكدياً مخادعاً، ولا تقوم شخصيته على التنكّر والاحتيال أو تدبير المكائد، كما هو في مقامات البديع، إنما هو باشا مصري من أصل تركي رآه الراوي في منامه وقد بُعث حياً. ودون أية نية للتنكر أو الاحتيال، يطلب الباشا إلى الراوي أن يطوف به على معالم الحضارة ومظاهر المدنية وفئات المجتمع، ودون أن

---

[1] فيصل درّاج: نظرية الرواية، ص 166.

تكون هناك حاجة من الراوي لملاحقته، ومن ثم "التعرّف" عليه، كما كان يحصل في المقامات البديعية.

ومع ذلك، فنحن لا يمكننا أن ننكر دور "الراوي" و "البطل" في إخفاء شخصية المؤلف؛ فهما من الشخصيات التي تتحول إلى أقنعة بشرية تكثف الواقع لتضيئه. كما لا يمكننا إنكار دورهما في معالجة مسألة كانت تشغل المصريين خصوصاً، والعرب عموماً في تلك المرحلة المفصلية التي عاشها المجتمع المصري وهو ينتقل من طور إلى طور، نتيجة احتكاكه بالمدنية الغربية الحديثة، وما تركه ذلك من انقسام على جميع الصعد الاجتماعية والفكرية والأدبية، بين مؤيد للوافد، متحمّس له، وبين متمسّك بالتالد متحصّن به. فكأن المويلحي، "بأحاديثه" تلك، أراد أن يقف موقفاً وسطاً بين هذين التيارين، فيلتفت إلى القديم مرة، ليستعير منه "الراوي" "عيسى بن هشام" و "البطل" الواحد "الباشا القديم"، وليستعير شيئاً من لغة السرد وبلاغة الأسلوب، وبعدها، يُقبل على الجديد، محاولاً تحديث هذا الباشا، متنقلاً به في أنحاء المجتمع المصري، ليريه حسنات الحضارة الجديدة، مرتحلاً به إلى باريس حيث مصدر تلك الحضارة ومنبعها. فيتجلى كل هذا "في العدسات التي تنظر من خلالها عينا الباشا القديم إلى خطط القاهرة الجديدة ومحدثات أمورها"[1].

ومهما يكن حجم التباعد بين "أحاديث المويلحي" و "مقامات الهمذاني"، فإن "الراوي" ظل يحمل الاسم نفسه "عيسى بن هشام" والملامح نفسها: راوٍ تخييلي علني، مباشر وصريح، والعلاقة نفسها مع المؤلف الذي شكّل له الراوي ظلاً وحماية وقناعاً، وكذلك الأمر، مع البطل الذي كان له مرافقاً وسنداً وعيناً تريهِ ما لم يكن باستطاعته أن يراه. وعليه، فإن هذا الراوي استطاع أن يحافظ على دوره المركزي والمحوري في العمل السردي الذي كان ممنوحاً له في مقامات البديع، مكرّساً لدى انتهائه على يد المويلحي، "نمطية النموذج" أي "نموذج الراوي" أو "الراوي النموذج" سنّةً يتوجّب

[1] جابر عصفور: ...ممكنات السرد، عالم المعرفة، 2008، 156/1.

اتّباعها على كل من أراد الخوض في هذا الجنس السردي. إنها "سنّة الراوي النموذج" المفروضة في كل سرد مقامي.

ورغم هذه السنّة المفروضة، فإن "راوي" المويلحي، لا يوصم بـ "صنميّة النموذج" التي وُصِمَ بها "الراوي" في مقامات الحريري أو اليازجي أو سواهما؛ إنما نحن أمام "راوٍ" يتخذ "النموذج البديعي" مثالاً، دون أن يكون له أسيراً، بل على العكس، فقد رأيناه يحمل ملامح عصر صاحبه ونكهة المدنية الجديدة. إنه نسخة جديدة منقّحة، صقلتها المدنية الغربية، دون أن تتنكّر لتراثها المجيد. ولعلّه بإمكاننا القول إن "راوي" المويلحي"، كان "راوياً" منتمياً إلى عصره، وإنْ تجلبب بجلباب قديم، لم يكن بإمكان المويلحي تجاهله، بسبب حضور لا يستهان به، لتيار محافظ، كان معيار الجودة الأدبية لديه هو مدى محاكاة النماذج القديمة. لذا جاء "الراوي" في "حديث عيسى بن هشام" مويلحياً في ثوب همذاني.

هذا يعني أن "سنّة الراوي" التي استنّها بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، ثم اتّبعها الحريري واليازجي وغيرهما ممن كتبوا أدباً مقامياً، مستسهلين "النموذج الجاهز" الذي اعتمدوه كما هو، دون أي اجتهاد أو سعي منهم لتطويره أو تعديله، وصلت إلى نهاية الشوط أو كادت، مع المويلحي الذي حاول الحفاظ عليها، ما أمكنه ذلك وما سمح به عصره، إذ أن ضرورة التطوير والتغيير، تلزم "بوسائل كتابية جديدة، قوامها التغيير، ونفي السكون وتبديل الموروث". من هنا القول بأن المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" لم يكن ينقض جنساً أدبياً بجنس أدبي آخر، بل كان يزعزع نسقاً كتابياً، أيديولوجياً، له موضوعه ولغته والقارئ الذي يتوجّه إليه"[1].

نخلص إلى القول إن وصول "سنّة الراوي الهمذانية" إلى أفق شبه مغلق، في "أحاديث المويلحي"، كانت إيذاناً بانتهاء "المقامة" بوصفها جنسا سرديا له معاييره ومواصفاته، وكانت، بالتالي، إيذاناً بانتهاء "الراوي النموذج" التخييلي المعلن، الصريح والمباشر الذي تكوّنت صورته النمطية في المقامات الهمذانية.

---

[1] فيصل درّاج: نظرية الرواية، ص 179.

المصادر والمراجع

أ- المصادر:

1- الثعالبي (أبو منصور..):

- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، ط1، 1979، بيروت.

2- الحريري (أبو محمد القاسم..):

- شرح مقامات الحريري، دار التراث، 1968، بيروت.

3- المويلحي (محمد):

- حديث عيسى بن هشام، دار الهلال، مصر.

4- الهمذاني (أبو الفضل بديع الزمان) :

- المقامات، تقديم وشرح الشيخ محمد عبده، ط6، دار المشرق، 1986، بيروت.

5- اليازجي (الشيخ ناصيف):

- مجمع البحرين، دار بيروت، 1966، بيروت.

ب- مراجع عربية:

1- إبراهيم (عبدالله):

- السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، بيروت.

2- درّاج (فيصل):

- نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002، بيروت.

3- زيدان (جرجي):

- تاريخ آداب اللغة العربية، مجلدان، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983.

4- العمامي (محمد نجيب):

- الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 2001.

5- عياد (شكري):

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، 177، الكويت، 1993.

6- العيد (يمنى):

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999.
- الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

7- كاظم (نادر):

- المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

8- لحمداني (حميد):
- بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.
9- يقطين (سعيد):
- قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

ج- مراجع معرّبة:

1- ألن (روجر):
- الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة حصة منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986.
2- جنيت (جيرار):
- عودة الى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
3- فاليط (برنار):
- النص الروائي، مناهج وتقنيات، ترجمة رشيد بنحدو، ط1، 1999.

د- الدوريات:

1- عالم المعرفة: الرواية العربية "ممكنات السرد"، ج1، تشرين الثاني، 2008 وج2، كانون الثاني، 2009، الكويت.
2- فصول، عدد 74، خريف 2008، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المتكلّم في المقامة الحرزيّة

حاتم السالمي

وحدة الدراسات السردية بكلّية

الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة

تمهيد:

سنصرف اهتمامنا في هذا العمل إلى استجلاء صورة المتكلّم (Locuteur) في المقامة الحرزيّة لبديع الزمان الهمذانيّ (398 هـ)[1]، والوجه في ذلك أنّ المتكلّم سواء أكان الرّاوي (Narrateur) القائم بسرد الحكاية (Histoire) أم الشخصيّة الناهضة بدور التكدية متحكّم في بناء سرديّة (Narrativité) النصّ الهمذانيّ، موجّه لمساره بما ينجز من أقوال[2].

والخوض في مسألة المتكلّم في جنس المقامة يعزى إلى ما وقفنا عليه في المقامة الحرزيّة من صور للمتكلّم حقيقة بالدّراسة قوامها التأثير بالقول في المخاطب وذلك انطلاقا من وجوه ثلاثة للمتكلّم شدّت انتباهنا إليها. فأمّا الوجه الأوّل فماثل في صورة الإسكندري الشخصيّة المتكلّمة. وأمّا الوجه الثاني فكامن في صورة الراوي المتكلّم عيسى بن هشام. وأمّا الوجه الأخير فيتجلّى لنا في صورة المؤلّف[3].

---

[1] انظر: مقامات بديع الزمان الهمذانيّ، شرح محمد عبده، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص. ص 124-127

[2] نعني بمفهوم السرديّة كلّ تحوّل (Transformation) يقع في مسار الأحداث يترتّب عليه تغيير في أوضاع الشخصيات، مثلا من وضع الافتقار إلى وضع إصلاح الافتقار.

[3] يقيم أوزوالد ديكرو حدودا بين المتكلم والمتلفظ (Enonciateur) والذات المتكلّمة (Sujet parlant), والذات المتكلمة التجريبية (sujet parlant empirique) لدى ديكرو هي رديفة المؤلف (auteur) الكائن في التاريخ، وهي تختلف عن القائل (locuteur) والمتلفظ. فالقائل هو الذي يقول القول وأما المتلفظ فهو صاحب وجهة النظر (point de vue) إزاء المقول، ولقد ميز أيضا ديكرو في الخطاب (discours) بين الذات القائلة أي الأنا التي تقول و الذات موضوع الحديث. وإذا سحبنا هذا التمييز بين المفاهيم التي ذكرنا على نصّ المقامة قلنا إنّ عيسى بن هشام هو المتكلّم و الإسكندريّ هو المتلفظ والهمذانيّ هو الذات المتكلمة، يحسن العودة في هذا المضمار إلى كتاب ديكرو، انظر:

.pp : 202-207، Ozwald Ducrot, Le dire et le dit, Minuit, Paris , 1984

إنّ البحث في صورة المتكلّم في هذه المقامة من شأنه أن يمكّننا من مفاتيح جديدة نسبر بها أغوار هذا النصّ الأدبي الذي ما يزال محتفظا بألقه الفنّي وطاقته الأدبيّة العالية رغم ما كتب عنه من دراسات قيّمة حاولت استكشاف تلك الأدبيّة ومقوّماتها الفنيّة[1]. ونعتقد أنّ صورة المتكلّم في السرد المقاميّ مدخل من المداخل الممكنة إلى تقويم ثروة هذا التراث السرديّ الذي جادت به قريحة الهمذانيّ. لذلك سنعمل على فحص صورة المتكلّم في هذا النصّ السرديّ القديم لعلّنا نظفر ببعض المقوّمات السرديّة الخاصة بالمقامة.

من المدخل إلى المقامة الحرزيّة:

إنّ السعي إلى استخلاص صورة المتكلّم في هذه المقامة يقتضي منّا تلخيص الحكاية الواردة فيه حتّى نضع القارئ في إطار هذا النصّ السرديّ. فالحكاية تنطلق من عزم **الرّاوي** عيسى بن هشام على السفر إلى بلاده بعد أن فعلت فيه الغربة بشمالي بلاد فارس فعلها، لذلك ركب سفينة مع جمع من النّاس، وبهذا الحدث أخذت الأحداث في التحرّك، غير أنّ ظهور عواصف وأمطار غزيرة في عرض البحر أدخل الاضطراب على الشخصيات. وأمام هذا الوضع الصعب المتأزّم يظهر أبو الفتح الإسكندريّ مسافرا في حال المطمئنّ، غير المبالي بما يحدث. فيلفت هذا الوضع غير الطبيعيّ أنظار رفاقه. فيسألونه عن السرّ الكامن وراء ردّ فعله الغريب إزاء ما يحصل. فيخبرهم

---

[1] لم تول أغلب الدراسات السرديّة العربيّة المهتمّة بفنّ المقامة على ما فيها من قيمة علميّة لا تنكر صورة المتكلم المتحكم في مسار القصة في مقامات الهمذاني كبير عناية، إذ ركزت هذه الدراسات على استصفاء مظاهر احتيال بطل المقامة على الشخصيات بما ينجز من أحداث، بيد أنّ ذلك لا يجعلنا تبخس قيمة الإشارة النقديّة التي أوردها عبد المالك مرتاض في خصوص احتيال المكدي بالأقوال، ولكنّه لم يتوسّع في تحليل هذه الفكرة ناهيك أنّه أدرجها في نطاق اشتغاله بالمضامين في باب خصّصه أصلا للنظر في الخصائص الفنيّة للمقامة، انظر:

عبد المالك مرتاض: فنّ المقامة في الأدب العربي، الدّار التونسيّة للنشر، تونس، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب بالجزائر، ط 2 ، 1988. ص ص: 106-107

ونودّ لفت النظر إلى أنّ عبد الفتّاح كيليطو لم يفرد من كتابه عن المقامة قسما يدرس فيه صور المتكلم، فقصارى ما أثاره من قضايا تتصل بهذه المسألة قضيّة الرّاوي والتكدية في الفصل الذي وسمه بـ "المركز المحيط "، انظر:

عبد الفتّاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافيّة، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص.ص 43-45

بوجود حرز معه يحمي صاحبه من الموت والغرق. ومن ثمّ يستدرجهم بأقواله بغية الظفر ببعض أموالهم موهما إيّاهم بأنّه قادر على إنجائهم من الغرق بفضل الحروز التي يمتلكها، ثمّ ينال في نهاية المطاف ما ابتغاه من أموال هؤلاء الرّكاب، وتنتهي المقامة باكتشاف عيسى بن هشام حقيقة الإسكندريّ.

على أنّ تقديم الحكاية على النحو الذي بيّنا لا يستمدّ وظيفته إلاّ إذا وصلناه بنظام المقاطع في هذه المقامة حتّى نتبيّن المنطق القصصي الذي قامت عليه[1] فعلى أيّ منوال ركّبت مقاطع هذا النصّ؟

يتبيّن الناظر في المقامة الحرزيّة ثلاثة مقاطع قصصيّة يمكن ضبطها على هذا النحو:

المقطع الأوّل: يمتدّ من بداية النصّ إلى عبارة "بمثابة الملك"، فهذا المقطع يمثّل وضع البداية في النصّ، والملاحظ أنّ الهدوء يرين على القسم الأغلب من المقطع، ويمكن وسمه بـ "انطلاق الرحلة على متن السفينة".

المقطع الثاني: يبدأ من "ولمّا ملكنا البحر" إلى "نقدوه". ويمثّل هذا المقطع طور الاضطراب والتحوّل في مسار الأحداث. ويمكن أن نعنون هذا القسم من النصّ بـ "الإشراف على الهلاك وطلب النجاة". ففي هذا الموضع من بناء القصّة يمرّ ركّاب السفينة بوضع افتقار (الافتقار إلى الأمن) يترتّب عليه بروز الإسكندريّ الشخصيّة المتكلّمة التي تغتنم هذا الوضع المتأزّم للركّاب لتنال أموالهم عن طيب خاطر.

المقطع الثالث: ويمتدّ على بقيّة النصّ. ففيه استعادت القصّة هدوءها عندما امتصّ الإسكندريّ الرعب من قلوب مرافقيه. وممّا يحسن ذكره أنّ التوازن الذي انتهت إليه الأحداث مختلف عن توازن البداية. ذلك أنّ ركّاب

---

[1] عرّف رولان بارت (Roland Barthes) المقطع في مقاله الشهير عن تحليل القصص تحليلا بنيويّا بكونه هو تتابع عدد من النوى تتابعا منطقيّا قوامه وحدتها في علاقة تضامن، ويشترط بارت أن يكون المعنى (sens) المقياس الرّئيس في ضبط المقطع، وبذلك فإنّ المقطع وحدة معنويّة قائمة بذاتها قابلة للتحديد والتسمية، انظر:

Roland Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications n° 8, Ed, Seuil, 1981, PP 12-14

السفينة شرعوا في الرّحلة ومعهم مالهم كاملا. وانتهوا في المقطع الثالث إلى خسارة شيء من المال درءا لشبح الموت. ويمكن إسناد عنوان " الغنم والسلامة" إلى هذا المقطع. فإذا كانت الجماعة قد أمنت الموت بالغة السلامة الموعودة فإنّ الإسكندريّ غنم المال بفضل حيلته وقدرته الكلاميّة على التأثير في سائر الشخصيات.

إنّ تتدبّر نظام المقاطع وتبيّن ما بينها من علاقة يفضي بنا إلى استجلاء صورة المتكلّم في المقامة الحرزيّة في المستويات الثلاثة التي ذكرناها آنفا، فكيف تتجلّى لنا صورة المتكلّم في السرد المقاميّ؟

1- صورة الشخصيّة المتكلّمة:

يمثّل أبو الفتح الإسكندريّ صورة الشخصيّة المتكلّمة في المقامة الحرزيّة. وقوام تلك الصورة نزوع الإسكندريّ إلى التأثير في ركّاب السفينة بغية الإيقاع بهم في شركه للفوز بأموالهم. فلقد ظهر الإسكندريّ شخصية متكلّمة في قمّة تأزّم الأحداث أي في وضع تدهور أحوال المسافرين النفسيّة على متن السفينة نتيجة حدوث اضطراب في أوضاعهم جعلهم يشرفون على الهلاك: "ولمّا ملكنا البحر وجنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حبالا وتحدو من الغيم جبالا، بريح ترسل الأمواج أزواجا، والأمطار أفواجا، وبقينا في يد الحين بين البحرين، لا نملك عدّة غير الدّعاء، ولا حيلة إلاّ البكاء، ولا عصمة غير الرّجاء وقضيناها ليلة نابغيّة، وأصبحنا نتباكى ونتشاكى".

فهذا الشاهد بيّن لنا التّحول الذي طرأ على وضعيّة المسافرين، وهو تحوّل ينبئ بتحوّل النصّ السرديّ من وضع أصلي (Situation initiale) يتّسم بالهدوء إلى وضع تحوّل يتّسم بالاضطراب وشدّة تأزّم أحوال الشخصيات بما في ذلك وضع عيسى بن هشام. فركّاب السفينة يمرّون إذن بمقام خطير سعى الإسكندريّ إلى الاستفادة منه. لذلك ظهر في مقام مقابل لمقامهم. والوجه في ذلك أنّه أظهر عدم الاكتراث بما آل إليه الوضع في عرض البحر من خطورة وإشراف على الموت. وهذا المقام الغريب الذي كان عليه الإسكندريّ أثار

استغراب الرّكاب وتعجّبهم. فيقول عيسى بن هشام في هذا الصدد: "وفينا رجل لا يخضل جفنه، ولا تبتلّ عينه، رضيّ الصدر، منشرحه، نشيط القلب فرحه، فعجبنا والله كلّ العجب".

إنّ هذا الوصف يقوم على التقابل بين حال الفرد وحال المجموعة، فلئن كانت المجموعة تمرّ بظروف عصيبة نظرا إلى إشرافها على الغرق فإنّ الفرد أبا الفتح الإسكندريّ بدا في مقام أساسه الأمن والطمأنينة والسعادة. وبهذا المقام المناقض لمقام سائر المسافرين معه نجح الإسكندريّ في استقطاب اهتمامهم، فنشأ عن ذلك مقال مزدوج: مقال المسافرين وأساسه الاستخبار "وقلنا له: ما الذي أمّنك من العطب؟" ومقال الإسكندريّ وجوهره الإخبار القائم على مبدأ الاحتيال: "فقال: حرز لا يغرق صاحبه، ولو شئت أن أمنح كلاّ منكم حرزا لفعلت".

يتّضح ممّا سبق أنّ الإسكندريّ تدرّج من التخفّي إلى الظهور في صورة متكلّم يتحكّم في مصير الركّاب بقدرته على التأثير فيهم متوسّلا الاحتيال بالكلام سبيلا إلى ذلك، فأقواله كانت وسيلة في نصب الفخّ- الحرز الذي ادّعى أنّه يؤمّن صاحبه من الغرق. لذلك كان الحرز الطعم الذي اصطاد بمقتضاه الإسكندريّ ركّاب السفينة، فالمقطع الثاني مداره على تصوير الحيلة التي أوقع بها الإسكندريّ مرافقيه على متن السفينة. فقد قامت حيلته على خطّة بدأت بالتخفّي لتتدرّج بعد ذلك نحو نصب الفخّ عبر ملفوظ الشخصيّة المتكلّمة القائم على الاستدراج في أسلوب حجاجيّ " فقال: حرز لا يغرق صاحبه ". فلقد أكد المتكلّم الشخصيّة لمخاطبيه أنّ امتلاك الحرز معادل للحياة والأمن على النفس، بل واصل "لعبة" التأثير بالقول فيهم من خلال هذه الجملة الشرطيّة "ولو شئت أن أمنح كلاّ منكم حرزا لفعلت".

فما يستقى من هذا الشاهد أنّ المتكلّم الشخصيّة أوهم الرّكاب بامتلاك مشيئة تنجّيهم من الغرق، بل باستعماله حرف الشرط "لو" الذي يفيد الامتناع أمعن في استثارة مرافقيه، الأمر الذي دفع بعضهم إلى التوسّل إليه واستدرار عطفه حتّى يمكّنهم من هذا الحرز العجيب الذي يحفظ حياتهم

"فكلّ رغب إليه، وألحّ في المسألة عليه". فعلى هذه الشاكلة أوقع الإسكندريّ بالركّاب بأقواله المفخّخة. فأثّر فيهم أيّما تأثير منتهزا أزمتهم الحادّة ليملي شروطه عليهم "فقال: لن أفعل ذلك حتّى يعطيني كلّ واحد منكم دينارا الآن، ويعدني دينارا إذا سلم ".

فخطّة الإيقاع بركّاب السفينة في ضوء ما سبق ذكره بنيت على مرحلتين: مرحلة الاستدراج ومرحلة الابتزاز. ولئن كان الاستدراج مبنيّا على المقام الغريب الذي ظهر فيه الإسكندريّ فإنّ الابتزاز تأسّس على الشرط الذي وضعه الإسكندريّ ثمنا لنجاة الركّاب. وقوام هذا الشرط تسليم الحرز المنجّي من الغرق في مقابل ماليّ على دفعتين: دفعة تقدّم مسبقا ودفعة ثانية تقدّم بعد بلوغ برّ الأمان. ومن ثمّ فإنّ الإسكندريّ أحيا بكلامه جذوة الأمل في نفوس الرّكاب. لذلك وافقوا على شرطه واقعين تحت سلطان كلامه. فنجح في تحويل أقواله إلى أموال محقّقا ما خطّط له من أهداف.

وبهذا الشكل تترابط حلقات الخطّة التي رسمها الإسكندريّ في هذه المقامة للحصول على الأموال محوّلا المقال إلى منال (الحصول على النقود). وهذا ما يُجتنى من قول الراوي عيسى بن هشام: "فلمّا سلمت السفينة وأحلتنا المدينة، اقتضى النّاس ما وعدوه، فنقدوه ". فهذا الشاهد يسوّغ لنا القول إنّ الإسكندريّ المتكلّم الشخصيّة في المقامة الحرزيّة صائد ماهر أوقع الركّاب في شباكه في حين لا يعدو ركّاب السفينة أن يكونوا فرائس وقعت في فخّ الإسكندريّ المصنوع من الكلام. فالإسكندريّ قائل فاعل. فعندما ينصب الشرك بالأقوال يصطاد ضحاياه بالفعل. بل إنّه أخذ أموالهم عن طيب خاطر ناهيك أنّهم هم الذين ألحّوا في مسألته بعد اعتقادهم في قدرتهم على إنجاء الغرقى. ومن ثمّ على إنقاذ الناس من الموت. إنّ سياسة المتكلّم القوليّة التي استهدف بها ركّاب السفينة لنيل مبتغاه من أموالهم تمثّل برنامجا سرديّا (Programme narratif) سعى فيه الإسكندريّ الشخصيّة المتكلّمة إلى سدّ الافتقار المتمثّل في حاجته إلى المال. وهو ما

نستخلصه من هذا الشاهد " فآبت يده إلى جيبه، فأخرج قطعة ديباج، فيها حقّة عاج، قد ضمن صدرها رقاعا ".

فهذا الشاهد يوحي بعوز الإسكندريّ، إذ لا يوجد في جيبه سوى رقاع لا تسمن ولا تغني من جوع. ولكنّه بقدرته الكلاميّة حوّل هذه الرّقاع إلى حرز يغنم بمقتضاه الأموال منتهزا ما تمرّ به بقيّة الشخصيات من ظرف عصيب، ويمكن تمثيل ذلك البرنامج السرديّ على هذا المنوال:

الذات (الإسكندريّ)——————◄ الموضوع (أموال ركّاب السفينة)

المرسل (الحاجة) ◄—————— المرسل إليه (الإسكندريّ)

المساعد (الحيلة- خوف الجماعة- سذاجتها)———◄ المعارض (لا يوجد)

نلاحظ أنّ هذا البرنامج السرديّ يقوم على المحاولة والنجاح، فهو برنامج اتصالي (Conjonctif) إذ تمكّن الإسكندريّ من الوصول إلى طلبته محوّلا نفوذه القوليّ إلى نفوذ عمليّ. فما يستصفى ممّا تقدّم أنّ الإسكندريّ غنم المال بفضل قدرته على التأثير في مرافقيه بما يجيد من سلطان اللغة ، بل إنّ صورته متكلّما في المقطع الثاني حوّلت مسار النصّ من سرد قصّة الراوي عيسى بن هشام العائد إلى وطنه على متن السفينة إلى سرد قصّة المكدي المحتال على ركّاب السفينة، فتصبح أموال المسافرين بؤرة المقامة وإن خلنا منذ بداية النصّ أنّ وضعية الرّاوي عيسى بن هشام هي بؤرة هذه المقامة ومركز الثقل فيها.

على أنّ صورة أبي الفتح الإسكندريّ شخصيّة متكلّمة فاعلة في مخاطبيه ركّاب السفينة تتكشّف تكشّفا واضحا في موقف التعرّف في المقطع الثاني. ذلك أنّ الإسكندريّ أماط اللثام عن هويّته أمام الراوي عيسى بن هشام: "وانتهى الأمر إليّ فقال: دعوه. فقلت: لك ذلك بعد أن تعلمني سرّ حالك، فقال: أنا من بلاد الإسكندريّة". فعلى هذا النحو يكشف الإسكندريّ عن حقيقته مشيدا بقيمة الصبر التي مكّنته من الغنم والسلامة، فيتحوّل بذلك من متكلّم مؤثّر في الشخصيات التي شاركته

الرّحلة البحريّة إلى متكلّم غنائيّ (Lyrique)، ومن ثمّة حوّل الإسكندريّ قصّة الاحتيال إلى حدث غنائيّ منشئا شعرا مجسّما فلسفة المكديّ في الحياة. وبذلك يتعالى الإسكندريّ الكائن الغنائيّ على الغرق والموت " فقلت كيف نصرك الصبر وخذلنا؟ فأنشأ يقول:

وَيْكَ لَوْلا الصَّبْرُ مَا كُنْـ (م) ـتُ مَلأتُ الكيسَ تِبْرَا

لَنْ يَنَالَ الْمَجْدَ مَنْ ضَـا (م) قَ بِمَا يَغْشَاهُ صَدْرَا

ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّـا (م) عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضَرّاً

بَلْ بِـه أشْتَدّ أَزْرًا وَبِه أَجْبُرُ كَسْـرَا

وَلَوْ أَتّي الْيَوْمَ فِي الْغَـرْ (م) قِ لَمَا كُلِّفْتُ عُذْرَا

نتبيّن إذن أنّ الشخصيّة المتكلّمة في نهاية النصّ تتحوّل إلى أنا غنائيّ ينطق بالحكمة معلّما عيسى بن هشام درسا في الصبر، فيعمل المتكلّم الغنائيّ على التأثير في مخاطبه وبغيته من ذلك أن يستخلص عيسى بن هشام قيم المكديّ وفلسفته في الحياة التي تلخّصها الخاتمة الشعريّة. فهو يدين بقيم محمودة كالصبر والعزم واستطابة الموت من أجل بلوغ المجد وتحقيق ما يتطلّع إليه المرء من أهداف. فنجاح الإسكندريّ في الوصول إلى مبتغاه يعود أساسا إلى قصور في الجماعة التي فرّطت في قيم محمودة. ومن ثمّ فقدت القدرة على مواجهة المصاعب وتمييز الوهم من الحقيقة.

لقد سعينا في هذا القسم من عملنا إلى دراسة صورة الشخصيّة المتكلّمة من خلال ملفوظاتها الواردة في المقطعين الثاني والثالث، فوقفنا على صورة المتكلّم المكديّ المؤثّر بالقول وعلى صورة المتكلّم الغنائيّ المؤثّر بالمواعظ والحكم. وبما أنّ صورة الإسكندريّ متكلما ظهرت في علاقة وطيدة بالراوي المتكلم عيسى بن هشام، فبم تتسمّ صورة هذا الراوي المتكلّم؟

2 - صورة الراوي المتكلّم:

إنّ النظر في المقطع الأول يقودنا إلى الوقوف على راو من درجة ثانية يمسك بقياد السرد، وهو عيسى بن هشام الذي يندرج كلامه في كلام الراوي الأوليّ الخارج عن الحكاية (Narrateur extradiégétique) وهو ما يستخلص من سند المقامة "حدثنا عيسى بن هشام قال". لهذا فإنّ عيسى بن هشام من حيث الموقع الذي يسرد منه راو داخل الحكاية (Narrateur intradiégétique) مشارك فيها (Homodiégétique).

فهذا الراوي المتكلّم يطالعنا في صورة النازع إلى التأثير بالقول في المرويّ له (Narrataire) الذي يتوجّه إليه بالحكاية متوسّلا في ذلك الازدواج في أسلوب الرواية. فنلفيه تارة مستعملا ضمير المتكلّم المفرد من نظير قوله: " لمّا بلغت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت من الغنيمة بالإيّاب، استخرت الله في القفول، وقعدت من الفلك بمثابة الملك". ونحن واجدونه طورا آخر مستعملا ضمير المتكلّم الجمع من نحو قوله: "ولمّا ملكنا البحر وجنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار أفواجا". وبهذا ساهمت المراوحة بين أسلوبين في قصّ الحكاية مختلفين في التّأثير في المرويّ له. فالرّاوي المتكلّم يوهم بهذا الأسلوب في القصّ بأنّ الكلام الوارد بضمير المتكلّم المفرد مباين للكلام الوارد بضمير المتكلّم الجمع. من ذلك أنّ وجهة النظر (Point de vue)[1] المقترنة بضمير المفرد مختلفة عن وجهة النظر المتلبّسة بضمير الجمع. ومن هنا فإنّ المبئر (Focalisateur) يتغيّر بتغيّر الضمير المجرى في الكلام.

إلاّ أن الناظر في ذينك الكلامين يستخلص أنّهما نابعان من معين واحد وسجلّ قول واحد، فالحكاية المرويّة لا تخرج عن منظور (Perspective) الراوي عيسى بن هشام وإن أوهمنا بأنّ ركّاب السفينة يشاركونه في المنظور نفسه. وممّا يعزّز ذلك أنّ الأفعال الواردة في السرد مفعمة بذاتيّة الراوي المتكلّم مرتبطة بموقفه ممّا يحدث في عرض البحر من أحداث. فظلال

---

[1] وجهة النظر مفهوم أوسع من التبئير يشمل المدركات والمواقف والمقاصد والأفكار فهي رؤية مشحونة بموقف. انظر في هذا النطاق: Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Ed, delachaux et niesté ,SA. Lousanne-Paris, 1998, pp 10-11.

الرّاوي عيسى بن هشام منعكسة على الأفعال المنتقاة لسرد ما يحدث في المقامة.

فالراوي المتكلّم لا يسرد الحدث، وإنّما يصف شعوره ورفاقه إزاء الحدث، وبالإضافة إلى ذلك فإنّ صورتي المكان والزمان يتحكّم في تشكّلهما منظور الرّاوي المتكلّم. وآية ذلك أنّ وصف المكان كان مرتبطا أشدّ الارتباط بصورة الخطر والهلاك والغرق وما يدور في حيّزها من معان موصولة بمفهوم الموت، إذ لا يسعى المتكلمّ الراوي إلى وصف المكان باعتباره مجرّد إطار للأحداث بقدر ما يعمل على التأثير في المرويّ له عبر ما يثيره وصف البحر من إيحاء بمعاني الخطر والإشراف على "الهلاك". وممّا يدعم هذا التصوّر أنّ الرّاوي يتخيّر عبارات وصيغا صرفيّة ومعاجم تنمّ عن تشبّع الوصف بذاتيّته. فالمكان الموصوف انعكست عليه ظلال الرّاوي المتكلّم وهواجسه، ولعلّ اعتماد صيغة المبالغة في وصف المكان خير دليل على ذلك "ودونه من البحر <u>وثّاب</u> بغاربه، ومن السفن <u>عسّاف</u> براكبه".

إنّ هذا الوصف يعبّر عن مسعى المتكلّم الراوي إلى معابثة المرويّ له موهما إيّاه بأنّ الحكاية المرويّة – وهي في الأصل من وحي خيال الهمذانيّ – قد حصلت فعلا في واقع الحياة، وإلاّ كيف نفسّر استعاضة عيسى بن هشام عن عبارة "أعلى أمواجه" بعبارة "غاربه"؟ فنحن نلاحظ أنّ العبارة الأولى غير المستعملة في كلام الرّاوي شديدة الحياد نزّاعة إلى الوصف الموضوعي (تحديد درجة ارتفاع مياه البحر) في حين أنّ العبارة الثانية التي أجراها المتكلّم في خطابه موحية. فهي لا تصف هيأة موج البحر. وإنّما تنبئ بمعنى الشدّة (تأزّم الحدث) وبالاقتراب من أقصى درجات الخطر. ثمّ إنّ عيسى بن هشام لم يصف السفينة وصفا حدّد فيه شكلها وحجمها ومكوّناتها، بل وصف الخطر الناجم عن ركوبها، و يظهر ذلك في "وقعدت من الفلك بمثابة الهلك".

وما قيل عن المكان ينسحب أيضا على الزّمان، فوصف الزّمان (الليل) لم يكن مقصودا لذاته. وإنّما وُصف لإبراز أثره في ركاب السفينة . و من

هذه الجهة كان وصف الليل مقترنا بمعنى الهيمنة والانتشار وإمكان حصول حدث خطير، و هذا ما نلمسه في قول عيسى بن هشام "ولمّا ملكنا البحر وجنّ علينا الليل غشينا سحابة تمدّ من الأمطار حبالا "[1].

يكشف هذا الشاهد أنّ الزمان الموصوف متلبّس بمنظور المتكلّم الرّاوي، فيستحيل الليل فاعلا (Actant) معرقلا لركّاب السفينة. لهذا نعت ابن هشام الليلة الموصوفة بأنّها ليلة نابغيّة إيحاء بما ارتبط بتلك الليلة من طول وعناء وقلق " وطويناها ليلة نابغيّة ". فالجماعة إذن متأرجحة بين الحياة والموت. فإذا بالمتكلّم يروم من وراء استعارة صورة الليل من النابغة الذبياني التأثير في المخاطب، و حسبنا أن ننظر في بيت النابغة الذبياني حتي نتبين صورة الليل المرتبطة بمعنى المعاناة : [الطويل]

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةُ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

إنّ ما نخلص إليه في هذا المستوى من عملنا هو أنّ للراوي المتكلّم عيسى بن هشام غاية تداولية قوامها التأثير في المرويّ له على غرار مشروع الإسكندريّ الذي بناه على مبدأ التأثير في ركّاب السفينة معتمدا الاحتيال القولي سبيلا إلى النيل من أموالهم. وإذا كان الأمر على النحو الذي بيّنّا في مستوى صورتيْ الشخصيّة المتكلّمة والراوي، فكيف تبدو لنا صورة المؤلّف متكلّما في هذه المقامة؟

3- صورة المؤلف متكلّما:

سنحاول استصفاء صورة المؤلّف متكلّما في مستويين. فأمّا أوّلهما فماثل في البحث في صورة المؤلف الفنيّ الذي نضد سرديّة هذه المقامة. وأمّا ثانيهما فقوامه تقصّي صورة الهمذاني الذّات المتكلّمة بوصفه المؤلّف التاريخي الذي أقام بنيان هذا النصّ المكتوب وشاده من كلام.

يمكن للدّارس أن يقف على صورة المؤلّف الفنيّ بدءا من السند "حدّثنا عيسى بن هشام". فهذا الراوي المتخيّل آخر راو تلقّى الخبر من عيسى بن

---

[1] انتقاء عبارة جنّ "علينا الليل " يحيلنا مباشرة إلى النصّ القرآني وتحديدا إلى قصّة إبراهيم في اكتشاف أسرار الكون التي انتهت بإيمانه بوجود إله يتحكّم في كلّ مكوّنات الوجود، انظر:
سورة الأنعام الآيات 76-79، 165.

هشام شأنه في ذلك شأن بقيّة الذين حدّثهم عيسى بن هشام. إلاّ أنّ هذا الراوي وهو أوّل المتكلّمين في النصّ لم يقتصر دوره على نقل الخبر، بل تحوّل من راو للخبر إلى مؤلف له. فهو الذي سمع من عيسى بن هشام حكايته. ثمّ أعاد تركيبها وفق ما يقتضيه فنّ المقامة ومنطق سرديّتها. ويظهر تدخّل هذا المؤلّف الفنيّ في إنشاء أركان هذه المقامة وفي تركيب عناصر الحكاية وفي ترتيب قصّة احتيال الإسكندري على ركّاب السفينة. فهو الذي جعل الأحداث تجري إلى غاية اصطياد أموال الجماعة إذ نجد عبارات مزروعة في النصّ توحي بمعنى الصيد من قبيل (الحبال- الغنيمة - حيلة – البحر).

ويضاف إلى ذلك أنّ هذا المؤلّف الفنيّ قاد الرّكاب إلى ذلك المصير الخطير. ثمّ إنّه أظهر الإسكندريّ في الوضع السرديّ المناسب ليمكّنه من فرصة للتكدية بواسطة الاحتيال بالقول. فهذا المؤلّف بنى المقامة من النّاحية السرديّة وفق ما تقتضيه خطّة المكدي الإسكندريّ التي بدأت بالتخفّي ثمّ تدرّجت في اتجاه نصب الفخّ فالحصول على الطلبة. فعلى هذا النحو يرتّب المؤلّف الفنيّ الأوضاع السرديّة في المقامة (وضع الانطلاق – سياق التحوّل – وضع النهاية) متوخيا طريقة فنيّة غايتها شدّ انتباه القارئ الذي تستهدفه المقامة بوصفها شكلا قصصيّا له قوانينه الدّاخليّة المخصوصة[1].

إنّ المؤلّف الفنّي إذن رتّب الحكاية وأعدّ في موقف التعرّف أين انكشفت شخصيّة الإسكندريّ لقاء بين الأستاذ أبي الفتح الإسكندريّ وتلميذه عيسى بن هشام. وآية ذلك أنّ الإسكندريّ أخذ ما بقي له من أموال موعودة من كلّ الركّاب ما عدا عيسى بن هشام: "فلمّا سلمت السفينه وأحلّتنا المدينه، اقتضى الناس ما وعدوه فنقدوه، وانتهى الأمر إليّ فقال: دعوه، فقلت لك ذلك بعد أن تعلّمني سرّ حالك".

وهكذا رتّب المؤلّف الفنيّ هذا اللقاء المخصوص. فتمّ التعرّف وبنِيت الخاتمة التي يرمي إليها هذا المؤلّف. ففي الخاتمة الشعريّة برزت فلسفة

---

[1] محمد نجيب العمامي، بحوث في السرد العربي، مكتبة علاء الدين للنشر، صفاقس، 2005

المكدي وقيمه. وهي خاتمة من تدبير هذا المؤلّف الذي يسعى إلى وضع عبرة يأخذ بها قارئ المقامة. فإذا كانت صورة المؤلّف الفنيّ على الوجه الذي بيّنا فبم تتسم صورة الهمذاني بوصفه الذّات المتكلّمة في المقامة؟

تتجلى صورة الذات المتكلّمة في المقامة الحرزيّة في وحدة الأسلوب. ذلك أنّ كلام الرّاوي عيسى بن هشام وكلام الإسكندريّ يعودان إلى بلاغة واحدة. وهي بلاغة الهمذاني[1]. ويظهر ذلك في اعتماد أسلوب السجع الذي هيمن على خطاب المتكلّمين لاسيّما خطاب عيسى بن هشام. من ذلك قوله: "لمّا بلغت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت من الغنيمة بالإيّاب". وفضلا عن ذلك يتبدّى طابع الهمذاني المتكلّم الأديب في المراوحة بين الشعر والنثر والجمع بين الجدّ والهزل والإمتاع والإفادة. فصورة الهمذاني المتكلّم تبرز أيضا في ثقافته الواسعة التي انعكست على بناء هذا النصّ. فهو الذي يعرف شمالي بلاد فارس "باب الأبواب". وهو إلى ذلك جعل الرّاوي المتكلّم يسترفد صورة الليل الطويل القاسي من بيت النابغة الذبياني. فمن ذلك الذي بوسعه أن يستلهم بيت النابغة المجرى على بحر الطويل ليجسّم صورة الليل لدى الرّاوي ورفاقه إلاّ الأديب الشاعر. وهل من باب الصدفة أن ينشئ الإسكندريّ شعرا يشيد فيه بفضل الصبر ومزيّته. فالشعر الذي تلفّظ به الإسكندريّ اصطنعه الهمذانيّ ليناسب مقام هذه المقامة ومقاصدها. ومن ثمّ فإلى أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني يعزى بناء أركان هذه المقامة بدءا من العنوان ووصولا إلى خاتمتها الشعريّة[2]. فالهمذاني باعتباره الذات المتكلّمة في هذا النصّ يسعى إلى اصطياد قرّائه بفضل طرافة البناء القصصيّ فإذا كان هو الذي زوّد

---

[1] هذا ما ذهب إليه توفيق بكّار في تحليل المقامة المضيريّة في قوله التالي: "وما هذا الازدواج إلاّ وسيلة فنيّة يصطنعها الكاتب حتّى يموّه علينا حقيقة دوره فيزعم أنّه آخر الرواة الوهميين ليخفي عنّا أنّه أوّل المتكلّمين بل لا متكلّم في النصّ كله إلاّ هو وإنّما يتخذ من كل راو قناعا به يتستّر ولسانا به يعبّر من وراء قناع فكلّهم صور له يتنكر فيها وكلّ كلامهم من بلاغته يشهد بذلك وحدة الأسلوب. انظر: توفيق بكار، قصصيات عربية، دار الجنوب للنشر ،1998 ، ص 99.

[2] وهذا ما ذهب إليه حمادي صمود في كتابه "الوجه والقفا" متحدّثا عن المتكلّم في النص الأدبي بصفة عامة، من ذلك قوله: "فالمتكلّم الأديب واع غاية الوعي عندما يمارس عمله الأدبي باللغة لذلك ينحو إلى توظيفها جماليا"، انظر: حمادي صمود، الوجه و القفا في تلازم التراث و الحداثة، دار شوقي للنشر، 1997، ص 83.

الإسكندريّ بأدهى الحيل ليوقع ببني جنسه من الكائنات الورقيّة في المقامة في أحبولته فهل يعجزه أن يستدرج القرّاء في عصره وغير عصره بكتابة قصصيّة رائقة حتّى يجعلهم فرائس في بديع فنّه ولذيذ قصّه وهذا الأمر دفع معاصريه إلى تلقيبه ببديع زمانه[1]؟

الخـــــاتمة:

يسلمنا النظر في هذه المقامة إلى الوقوف على بعض سمات المتكلم في النص السردي العربي القديم، فالمتكلّم يطالعنا في صورة الراوي عيسى بن هشام الذي يسعى إلى التأثير في المخاطب وفق ما يناسب الوضع السردي الذي تمرّ به الشخصيات في الحكاية، كما يتبدّى لنا المتكلّم في صورة شخصيّة أبي الفتح الإسكندري الذي يجري كلامه بحسب ما يقتضيه المقام وما يتطلّبه المنال من فنون الاحتيال على ركّاب السفينة عبر القول الحجاجيّ المفخّخ الذي يهدف إلى التأثير في المخاطبين إلى حدّ الإقناع بالقدرة على الإتيان بخارق الأعمال.

ونقف أيضا على صورة المؤلّف الفنيّ الذي يعمل على التأثير في قرّائه المفترضين بما يدبّر في الحكاية من مواقف ومقامات ومفاجآت، و صورة المؤلف الفني تستقى من النص، فيكشف النص عن آثار المؤلف الذي يتوخى أسلوبا قصصيا معيّنا يهدف به إلى معنى ما بغية التأثير في القارئ. و الوقوف على صورة المؤلف الفني تقتضي منا استكشاف المعنى من خلال تركيب مخصوص للأحداث أو بناء أسلوبي معين، و هذه الذات المتعالية التي تسعي إلى التأثير في المخاطب هي ذات المؤلف في النص رغم وجود أعوان سرد يتكلمون على لسانه كالراوي أو الشخصية.

وعلى هذا الأساس فالمؤلف الفني هو مؤلف تتأول صورته من النص، وهو لا يتماهى بالضرورة مع الذات التاريخية التي خطت النص الأدبي المكتوب وهكذا فالمؤلف الفني هو ذات تنسج بالخطاب وفيه. وقد تتقاطع هذه الذات الخطابية مع الذات التاريخية للمؤلف فهما ذاتان متجاذبتان ولا

---

[1] توفيق بكار، مرجع سبق ذكره، ص 96

يخفي علينا في هذه المقامة أن المؤلف الفني هو الذي أدى إلى نجاح الاسكندري في سد افتقاره، فالمؤلف يبني أطوار الحكاية بعناية فنيّة فائقة ويختار لها من النهايات ما يناسب فنّ المقامة من وضعيات سرديّة.

ثمّ إنّ هذا البحث في صورة الذات المتكلّمة أي صورة الهمذاني المؤلّف التاريخي الذي يجمع في نصّه بين الهزل والجدّ والنثر والشعر والإمتاع والإفادة والطبع والصنعة والحقيقة والمجاز يقودنا إلى الوقوف على اليد المرتبة لهذا النص القصصي . فوراء المتكلّمين المنشئين في المقامة متكلّم حقيقيّ منشئ للمقامة يسعى إلى اصطياد قرّائه بأسلوب في القصّ قوامه الافتتان.

المَقَـــامَـةُ الحِـــرْزِيـــــَّــةُ

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ : لَمَّا بَلَغَت بِيَ الغُرْبَةُ بَابَ الأَبْوَابِ ، وَ رَضِيتُ مِنَ الغَنِيمَةِ بِالإِيَابِ ، وَدُونَهُ مِنَ البَحْرِ وَثَّابٌ بِغَارِبِه ، وَ مِنَ السُّفُنِ عَسَّافٌ بِرَاكِبِه ، اسْتَخَرْتُ اللهَ فِي القُفُولِ ، وَ قَعَدْتُ مِنَ الفُلْكِ ، بِمَثَابَةِ الهُلْكِ ، وَ لَمَّا مَلَكَنَا البَحْرُ وَ جَنَّ عَلَيْنَا اللَّيْلُ غَشِيَتْنَا سَحَابَةٌ تَمُدُّ مِنَ الأَمْطَارِ حِبَالاً ، وَتَحْدُو مِنَ الغَيْمِ جِبَالاً ، بِرِيحٍ تُرْسِلُ الأَمْوَاجَ أَزْوَاجًا ، وَ الأَمْطَارَ أَفْوَاجًا ، وَبَقِينَا فِي يَدِ الحَيْنِ ، بَيْنَ البَحْرَيْنِ ، لاَ نَمْلِكُ عُدَّةً غَيْرَ الدُّعَاءِ ، وَ لاَ حِيلَةً إلاَّ البُكَاءِ وَ لاَ عِصْمَةً غَيْرَ الرَّجَاءِ ، وَ طَوَيْنَاهَا لَيْلَةً نَابِغِيَّةً ، وَ أَصْبَحْنَا نَتَبَاكَى وَ نَتَشَاكَى ، وَ فِينَا رَجُلٌ لاَ يَخْضَلُّ جَفْنُهُ ، وَ لاَ تَبْتَلُّ عَيْنُهُ ، رَخِيُّ الصَّدْرِ مُنْشَرِحُهُ ، نَشِيطُ القَلْبِ فَرِحُهُ ، فَعَجِبْنَا وَ اللهِ كُلَّ العَجَبِ ، وَ قُلْنَا لَهُ : مَا الَّذِي أَمَّنَكَ مِنَ العَطَبِ ؟ فَقَالَ : حِرْزٌ لاَ يَغْرَقُ صَاحِبُهُ ، وَ لَوْ شِئْتُ أَنْ أَمْنَحَ كُلاًّ مِنْكُمْ حِرْزًا لَفَعَلْتُ ، فَكُلٌّ رَغِبَ إِلَيْهِ ، وَ أَلَحَّ فِي المَسْأَلَةِ عَلَيْهِ ، فَقَالَ : لَنْ أَفْعَلَ ذَلِكَ حَتَّى يُعْطِيَنِي كُلُّ وَاحِدٍ مِنْكُمْ دِينَارًا الآنَ ، وَ يَعِدَنِي دِينَارًا إِذَا سَلِمَ .

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ : فَنَقَدْنَاهُ مَا طَلَبَ ، وَوَعَدْنَاهُ مَا خَطَبَ، وَ آبَتْ يَدُهُ إِلَى جَيْبِهِ ، فَأَخْرَجَ قِطْعَةَ دِيبَاجٍ ، فِيهَا حُقَّةُ عَاجٍ ، قَدْ ضُمِّنَ صَدْرُهَا رِقَاعًا ، وَ حَذَفَ كُلَّ وَاحِدٍ مِنَّا بِوَاحِدَةٍ مِنْهَا ، فَلَمَّا سَلِمَت السَّفِينَةُ ، وَ أَحَلَّتْنَا المَدِينَةُ، اقْتَضَى النَّاسَ مَا وَعَدُوهُ ، فَنَقَدُوهُ ، وَ انْتَهَى الأَمْرُ إِلَيَّ فَقَالَ : دَعُوهُ ، فَقُلْتُ : لَكَ ذَلِكَ بَعْدَ أَنْ تُعلِمَنِي سِرَّ حَالِكَ ، قَالَ : أَنَا مِنْ بِلاَدِ الإِسْكَنْدَرِيَّةِ ، فَقُلْتُ : كَيْفَ نَصَرَكَ الصَّبْرُ وَخَذَلَنَا ؟ فَأَنْشَأَ يَقُولُ :

وَيْكَ لَوْلاَ الصَّبْرُ مَا كُنْـ	ـتُ مَلأْتُ الكِيسَ تِبْـــرَا
لَنْ يَنَالَ المَجْدَ مَنْ ضَـــا	قَ بِمَا يَغْشَاهُ صَـــدْرَا
ثُمَّ مَا أَعْقَبَنِي السَّـــــا	عَةَ مَا أُعْطِيتُ ضُـــرًّا
بَلْ بِهِ أَشْـتَــــــدُّ أَزْرًا	وَبِهِ أَجْبُرُ كَسْــــرَا
وَ لَوَ أَنِّي اليَوْمَ فِي الغَـــرْ	قَى لَمَا كُلِّفْتُ عُــذْرَا

بديع الزمـــان الهمذاني ، المقـــامات

شرح محمد عبده، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص ص 124- 127

المتكلّم وعمل الخَرْقِ ومقاصده في كتاب "العظمة"[1]

لطفي زكري

وحدة الدّراسات السّرديّة

بكلية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة

لئن لم يعد، اليوم، مجال للشكّ في أنّ دراسة المتكلّم في النصوص السّرديّة التخييليّة قد أصبحت، بعد طول إقصاء[2]، تشغل حيّزا كبيرا في الدّراسات النقديّة الغربيّة، وعادت موضوعا أساسيّا في اهتمامات النظريّات النقديّة لا سيّما منها المتّصلة بالسّرديّات وتحليل الخطاب ونظريّات التلفّظ[3]،

---

[1] يعدّ كتاب العظمة كتابا محفوفا بالغموض، والوجه في ذلك أنّه لم ينل حظّا من البحث جديرا به، ولم يقع الحسم في هويّة كاتبه بعد. وقد حقق كمال أبو ديب قسما من هذا الكتاب نشره ودراسة نقديّة بمجلة فصول سنة 1966.

انظر كمال أبو ديب، المجلسيّات والمقامات والأدب العجائبيّ، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح: دراسة في أطر السّرد وتقنيّاته في النّثر العربيّ، مجلة فصول، المجلد الرّابع عشر، العدد الرّابع، شتاء 1996، عدد مخصّص للتوحيدي، الجزء الثّاني، ص ص 210-244. ولم يظهر كتاب العظمة محققا تحقيقا كاملا إلاّ سنة 2007. انظر كمال أبو ديب، الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، دار السّاقي / دار أوركس للنشر، الطبعة الأولى، 2007.

[2] ساهمت لسانيّات اللغة، على قيمة فتوحاتها النّظريّة، في إقصاء المتكلّم والوضعيّة التلفّظيّة من الدّرس اللسانيّ. لكن مع ستّينات القرن الماضي وسبعيناته أعادت اتجاهات علوم اللغة المتكلّم إلى محلّ صدارة الدّرس النّقديّ. ويشير "روني ريفارا" (René Rivara) إلى أنّ النّقد الأدبيّ تراجع عن بعض التصريحات المتعجّلة التي صرّحت بموت المؤلف لا سيّما تلك الدّراسة الموسومة ب "موت المؤلف" لـ"رولان بارت" (Roland Barthes) سنة 1969. انظر

René Rivara, La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative, L'Harmattan, Paris, 2000, p 292.

[3] نكتفي في هذا السّياق بالإحالة على هذه الأعمال:

- J. Authier-Revus, Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire, Larousse, Paris, 1995.
- M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978.
- O. Ducrot, Le dire et le dit, Minuit, Paris, 1984.
- P. Charaudeau, « Sujet du discours » et « sujet parlant » in P. Charaudeau et D. Maingueneau, Dictionnaire d'Analyse du discours, Seuil, Paris, 2002.

فإنّه ليس بالإمكان الإغضاء عن تداول "المتكلّم" مفاهيم متنوّعة تنوّع الاتجاهات الفكريّة[1].

ولعلّ الذي له حقّ التقدّم من هذه المفاهيم المتنوّعة التمييز الصّريح الذي أقامه أ. ديكرو (Oswald ducrot) بين الذّات المتكلّمة (Sujet parlant) والمتكلّم (Locuteur) والمتلفّظ (Enonciateur)[2]. بيد أنّ هذه الأعوان الثلاثة، في واقع الأمر، تكاد توافق، على التوالي، المؤلّف والرّاوي والشّخصيّة المدركة في التصوّر الذي سبق لـ"جيرار جونات" (Gérard Genette) أن عرضه في كتابه وجوه ثلاثة[3].

وقد نبّه المشتغلون بالسّرديّات إلى أنّ اقتفاء رسم المتكلّم في النصّ السّرديّ لا يمكن أن يكون على الوجه الأمثل إلاّ بتدبّر ما ينعقد له من صلات بالذّات المتقبّلة. فقد أشار "بارت" في معرض حديثه عن "التواصل القصصيّ" (Communication narrative) إلى أنّ النّظريّة الأدبيّة، قبل

---

[1] انظر Emilie Brunet, Quelques figures du sujet parlant dans quelques théories linguistiques contemporaines, in « langage et langages », p 61.
. visité le www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/ed/activites/RJC2003_actes/brunet 15.01.2009.

[2] لم تعد الذّات المتكلّمة، كما تعوّدنا أن نتصوّرها قبل "ميخائيل باختين" (Mikhaïl. Bakhtine) و"أزوالد ديكرو"(Oswald Ducrot)، الذّات الوحيدة المنشئة للملفوظ والمسؤولة عن تحقيق أعمال مضمّنة في القول والمعيّنة داخل الملفوظ بعلامات ضمير المتكلم، فقد طعن ديكرو، وهو يبسط نظرية "تعدّد الأصوات" (Polyphonie) بكتابه (Le dire et le dit)، في المصادرة التي تجعل لكلّ ملفوظ (Enoncé) ذات (Sujet) واحدة. فأن يقول زيد وقد ثارت ثائرته بعد أن وقع لومه من قبل عمرو على خطإ ارتكبه: "آه، أنا أحمق، حسنا، انتظر قليلا !" فإنّ ذلك، وإن كان يفضي إلى اعتبار زيد المنتج للكلام والمعنيّ بضمير المتكلم، لا يعني أبدا أنّه المسؤول عن عمل الإثبات الأوّل (أنا أحمق) ما دام قد أظهر اعتراضه عليه. إنّ زيدا بذلك يسند مسؤوليّة هذا الإثبات لعمرو حتّى وإن لم ينطق عمرو بلفظ (أحمق) واكتفى باللوم الذي استتبع منطقيّا اعتقاد زيد أنّ عمرا يلصق به صفة الحماقة. وقد نتج عن تفجير وحدة الذّات المتكلمة ترسيخ مصطلحين اثنين يعيّنان كائنين خطابيّين: أحدهما المتكلم (Locuteur) وهو مصدر القول في الملفوظ وإليه ترجع مسؤوليّة الكلام، والثّاني المتلفظ (Enonciateur) وهو الذي ينهض بدور الإدراك وإنجاز أعمال لغويّة كالإثبات والاستفهام والوعد. وللتبسّط في الحجج التي استند إليها ديكرو في بناء هذا التصوّر انظر الفصل الثّامن من كتابه
"Le dire et le dit" ، مرجع مذكور، ص 171-233.
وجملة الأمر أنّ هذا التصوّر خوّل لديكرو بناء منوال حلّل من خلاله جملة من القضايا اللّسانيّة والتداوليّة من قبيل "السّخرية" (Ironie) و"النفي" (Négation) و"الخطاب المنقول" (Discours rapporté) تحليلا دقيقا مختلفا.

[3] انظر Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p 203-224.

سبعينات القرن الماضي، تعاملت مع قطب التلقّي في النصّ الأدبيّ باحتشام، وأنّه لا مناص من طلبه والتعرّض له[1].

كما أشار "أدام" (J.M. Adam) إلى نزوع علم السّرد اليوم (Narratologie) إلى وضع الخطاب القصصيّ في إطار استراتيجيّة تواصليّة، معتبرا أن منتج النصّ يبني نصّه بالنّظر إلى ما يريد أن يوقعه من أثر في الذّات التي تتقبّله بالتأويل، والتأويل عنده لا يتحقّق بالعناية بمفردات النصّ فحسب وإنّما يتحقّق أيضا باعتماد ما يعتقده المتقبّل من وجود مقصد تواصليّ (Intention Communicative) لمنتج النصّ[2]. وفي نفس السّياق دافع "ريفارا" (René Rivara) عن قيمة المقاربة اللّسانيّة التلفّظيّة (Linguistique énonciative) في دراسة النصّ الأدبيّ، وهي مقاربة تعتبر الخطاب الإنسانيّ نشاطا يصنع فيه متلفّظ معنى لصالح متقبّل[3].

وقد بلغ الاهتمام بالعلاقات الممكنة بين "الأعوان السّرديّة" (Instances narratives) في النصّ الأدبيّ المبلغ الذي بعث المقاربة التداوليّة السّرديّة[4] على استحداث مبحث ينظر في فرضيّة وجود ضرب من التواصل في كلّ عمليّة إنتاج نصّ أدبيّ[5] أفضى إلى التمييز بين ضربين من التواصل، هما "التواصل الأكبر" (Macrocommunication) وهو الذي يجري بين المؤلّف

---

[1] انظر Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communications 8, Seuil, Paris, 1969, p18-19.

[2] انظر J. M Adam, F. Revas, L'analyse des récits, Paris, Seuil, Mémo, 1966, p 10.

[3] انظر كتابه "La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative"، مرجع مذكور، ص 50.

[4] (Pragmatique narrative). ويسعى هذا المبحث إلى ربط نتائج دراسات "التحليل التفاعليّ" (Analyse interactionnelle) التي وصل إليها النّقد الأدبي مع المدرسة الفرنكوفونيّة ممثّلة في كلّ من أركيوني ومدرسة جينيف بنتائج دراسات النّظريّات السّرديّة التي تطوّرت مع جينات وأدام ومنقينو و وتودوروف. انظر:
Isabelle Doneux-Daussaint, Le dialogue Romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Lumière- Lyon2, Directeur de thèse : Catherine Kerbrat-Orecchioni, Jury : Catherine Kerbrat-Orecchioni, Christine Blot- Labarrere, Sylvie Durrer, Nadine Gelas, Dominique Maingueneau, décembre, 2001, P 4.
theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/doneux_i. visité le 25.01.2009.

[5] وسم هذا المبحث بالتداوليّة النّصيّة (Pragmatique textuelle)

والقارئ "الفعليّين" (concrets) وبين المؤلّف والقارئ "المجرّدين" (Abstraits) وبين الرّاوي والمرويّ له، و"التواصل الأصغر" (Microcommunication) وهو التواصل الذي يجري بين الشّخصيّات المتلفّظة[1].

ولئن كانت سياسة النصّ في إطار هذه الرّؤية التواصليّة تقوم، من جملة ما تقوم عليه، على "خرق"[2] مجموعة من المواثيق القصصيّة، فإنّها، في الوقت ذاته، تحمل مقاصد شتّى يروم متكلّم إيصالها إلى متقبّل ما. ومتى تفاعل عمل الخرق الذي يأتيه المتكلّم مع "الخارق"[3] (Surnaturel) الذي ينسجه النصّ "العجيب" (Merveilleux) تتعقّد المقاصد حتّى ليعسر إدراك "المقصد الإجماليّ" (Intention globale) من "المقصد الموضعيّ"[4] (Intention locale) لا سيّما أنّ من المقاصد ما يكون مخفيّا أو مموّها.

---

[1] يجب أن لا ننسى، طبعا، جهود "ياب لنتفالت" (Jaap Lintvelt)، وهو يروج لأفكار "وولف شميد" (Wolf Schmid)، في التنبيه إلى الوضعيّة التواصليّة في كلّ عمل أدبيّ. فقد عرض لنتفلت جهازا تلفظيّا رأى فيه أنّ الاشتغال بالتواصل الذي يجري بين الأعوان السّرديّة المجرّدة والواقعيّة (Réels) سواء أكان ذلك في محور البثّ (الكاتب الواقعي والكاتب المجرّد) أم كان في محور التلقّي (القارئ الواقعي والقارئ المجرّد) أولى من الانشغال عنه، فضلا عن الاهتمام بالتواصل الذي يجري بين الأعوان السرديّة التخييليّة في العالم الرّوائيّ (الرّاوي والمرويّ له والشخصيّات). انظر

Jaap. Lintvelt, Modèle discursif du récit encadré, Poétique 35, 1978, p p 352-366.

[2] نقصد بالخرق (Transgression) المعنى العام للكلمة بما هو خرق للقوانين القصصيّة سواء أكانت واقعة في المتن القصصي كأن يخرق عون سرديّ قانونا عائليّا ما، أم واقعة في مستوى الخطاب القصصيّ. وتمثّل الخارقة السّرديّة (Métalepse)، باعتبارها تحطيما للحدود المنطقيّة بين عالم القصّة المضمّنة وعالم القصّة الإطار، من أهمّ أشكال الخرق في مستوى الخطاب القصصيّ. انظر

نور الدّين بن خود، خارقة سرديّة، ضمن معجم السّرديّات، مجموعة من المؤلّفين، إشراف محمّد القاضي، نشر مشترك، دار محمّد علي للنشر، توس، دار الفارابي، مؤسّسة الانتشار العربيّ، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، الطبعة الأولى 2010، ص169-170.

[3] الخارق هو مجموع الظواهر التي تتدخّل للقيام بحدث ما في العالم، وتكون هذه الظّواهر على غير ما ألفه البشر. وإذا تيسّر تفسير الحدث الخارق بما يتسنّى من معارف ولم يتيسّر تفسيره بالعقل، لم يكن هذا الحدث مثار هلع بالضّرورة، ويتجسّم ذلك في الفانتاستيكيّ (Fantastique) وفي العجيب. ويكون الخارق مثار هلع إذا لم يتيسّر تفسيره بالقوانين التي تعوّد النّاس استعمالها في حياتهم الخاصّة، وأصبح تفسيره بالعقل أمرا مطلوبا، ويكون ذلك في الغريب (Etrange).

انظر أحمد السّماوي، خارق، عجيب، غريب، ضمن معجم السّرديّات، مرجع مذكور، ص 168-169، 285-286، 300-301.

[4] بنى "جاك موشلار" (Jacques Moeschler) وآن روبول (Anne Reboul) مقاربتهما للخطاب على نظريّة المناسبة* (Théorie de la pertinence) وعلى التمييز بين المقصد الموضعيّ والمقصد الإجماليّ. وإذا كان المقصد الموضعيّ متصلا بـ"الملفوظ" (Enoncé) ويتوقف الخلوص إليه على إدراك "المقصد الإخباريّ" (Informative) للمتكلم، فإنّ المقصد الإجماليّ يتّصل بالخطاب باعتباره "تتابعا غير اعتباطيّ من الألفاظ"، ويتمّ استخلاصه من المقصد التواصليّ الذي يروم المؤلف إيصاله عبر خطابه. انظر

واضح من هذه المعطيات أن بحثنا في مفهوم المتكلّم في السّرد العربيّ القديم ينبني على فرضيّة تواصليّة. وبناء على ذلك نعرّف المتكلّم في النصّ السّرديّ التخييليّ بأنّه العون المسؤول عن سياسة النصّ وإليه ترتدّ المقاصد التواصليّة التي يروم إيصالها إلى المتلقّي. فهل يكون هذا المتكلّم الرّاوي؟ أم هو "المؤلّف الواقعيّ" (Auteur réel)؟ أم أنّ الأمر موكول إلى عون يتوسّطهما[1]؟

على هذا النّحو تلوح دراسة المتكلّم في النصوص السّرديّة القديمة لا سيّما القائمة على الخارق عميقة الانغراس في متاهة النقد ومثار إشكاليّات مختلفة. وقد رأينا أن نخوض في هذه الإشكاليّات انطلاقا من دراسة المتكلّم في كتاب العظمة. ويرجع اختيارنا لهذا الكتاب إلى ما وقفنا عليه من أشكال تواصل بين الأعوان السّرديّة يتفاعل فيها عمل الخرق مع الخارق. فضلا عن ندرة الدّراسات التي تناولت هذا الكتاب بالتحليل. وقبل الخوض في هذه المسألة يجدر التعريف بالكتاب تعريفا يسمح بتمثّل أحوال هذا الموضوع وقد تنزّل في عالمه القصصيّ.

- A. Reboul, J. Moeschler, Faut-il continuer à faire de l'analyse de discours?, Hermes. Journal of linguistics16, 1996, p 61-92.
- A. Reboul, J. Moeschler, Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours, Paris, Armand Colin, 1998.

* تنتسب نظريّة المناسبة للباحثين "دان سبيربر" (Dan Sperber) و"ديردر سوزان ويلسن" (Deirder Wilson) ضمن بحوثهما التداوليّة المتصلة بعلم النّفس العرفيّ وبمنظومة "جيري فودور" (Jerry A. Fodor) لاشتغال الدّماغ البشريّ. ويعدّ مبدأ المناسبة مبدأ تأويليّا ومرتبطا إلى حدّ كبير بمسألة المردوديّة، ذلك أنّ الملفوظ يكون مناسبا كلّما كان الجهد المبذول في تأويله أقلّ والنتائج التي يُتوصّل إليها أكثر، وتضعف درجة المناسبة كلّما كان جهد التأويل كبيرا. والنّظر في هذه النظريّة مركوز على مشكل تأويل الملفوظ في السّياق الذي يحفّ به. انظر

Dan Sperber, Deirder Wilson, La pertinence. Communication et cognition, Minuit, Paris, 1989.

[1] تمثّل هذه الفرضيّات الثلاث، كما سنرى أسفله، محلّ خلاف بين المنظّرين. وأشدّه يتّصل بالعون الذي يتوسّط المؤلّف والرّاوي. ومن التسميّات التي حفّت بهذا العون "المؤلّف المجرّد" (Auteur abstrait)، وقد رجحت جملة من الاعتبارات القول بهذا العون، منها اعتبار أنّ "الذي ينشئ ليس هو ذاته الذي يحيا". انظر مقال بارت "Introduction à l'analyse structurale des récits"، مرجع مذكور، ص 20. وأنّ صورة المؤلف المجرّد قد تخالف تماما صورة "المؤلّف الفعليّ" (Auteur concret) الذي قد يجعل من الأوّل "تعبيرا عن حياة جديدة يحلم بها لكنّه لا يستطيع أن يعيشها في الواقع".
انظر Jean Rousset, forme et signification, José-Corti, Paris, 1970, 5éd p 135.

1 . تقديم كتاب (العظمة)

عثر كمال أبو ديب على مخطوطة كتاب العظمة في أوائل السّبعينات من القرن الماضي صدفة وهو يراجع فهارس المخطوطات في مكتبة البودليان (Bodleian) بجامعة أكسفورد اللّندنيّة، إلاّ أنّ المخطوطة كانت مجهولة المؤلّف. وإذا رجّح المستشرق "كارل بروكلمان" أن يكون الغزالي صاحب الكتاب فإنّ أبا ديب استبعد ذلك[1] بعد أن قلّب المخطوط بين يديه طيلة ثلاثة عقود.

وقد احتوت الطّبعة الأولى للكتاب دراسة نقديّة مطوّلة امتدّت على خمسين صفحة عنّاها أبو ديب بـ "فاتحات" وأردفها بالنصّ المحقّق الذي يقع في أربع وتسعين صفحة. وبين الفاتحات والنصّ المحقّق إشارات إلى "بعض ملامح النصّ وطريقة التحقيق" (ص57- 67)، وأخرى حول "بعض الخصائص الكتابيّة للمخطوطة" وحول "تحقيق النصّ" (ص 68- 69). ولم يفت أبو ديب عرض قصّة إسلام عبد اللّه بن سلام - وهو في المتن القصصيّ راو بارز- كما تعرضها كتب التاريخ. واختار صاحب الكتاب، مأخوذا بالهاجس الحضاريّ، أن يجعل مدار نهاية الكتاب على ذات الدّراسة النقديّة الافتتاحيّة ولكن باللّغة الانجليزيّة.

والنّاظر في هذا النصّ العجيب من زاوية بنيته السّطحيّة يلاحظ أنّها لا تختلف عن البنية العامّة للجنس القصصيّ التي قوامها البنية الثلاثيّة[2]. فقد استقرّت الحركة القصصيّة في كتاب العظمة على أساس دعوة فاستجابة

---

[1] من دواعي استبعاد فرضيّة أن يكون الإمام الغزالي صاحب النصّ يقدّم أبو ديب أكثر من حجّة: منها ما اتصّل بالمقارنة بين أسلوبيْ الكتابة في الدرّة الفاخرة للغزالي وكتاب العظمة، ومنها ما تعلّق بالمنطلقات الفكريّة والدّينيّة المختلفة في الكتابين.
انظر كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، مرجع مذكور، ص 59–60.

[2] حدّد "تزفيطان تودوروف" (Tzvetan Todorov) بنية مثاليّة للروايات قوامها (هدوء1/ اضطراب/ هدوء2). فـ"القصّة المثاليّة تبدأ بوضعيّة هادئة تجعلها قوّةٌ مّا مضطربة، وينتج عن ذلك حالة اضطراب. ويعود التوازن بفضل قوّة مُوَجِّهة وجهة معاكسة. والتوازن الثاني شبيه بالتوازن الأوّل، ولكنّهما ليسا متماثلين أبدا". انظر تزفيطان طودوروف، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987، ص 69.

أفضت إلى دعوة ثانية. وقد صُدِّرت هذه البنية الثّلاثيّة الدّائريّة بمقدّمة تعرّف بمسالك انتقال كتاب "الدّفائن" أغلب مادّة كتاب "العظمة".

أمّا الدّعوة، وبحسب ما يرويه الحسن بن الحسن البصريّ، فقد جاءت على لسان الخليفة عثمان بن عفّان يستدعي من خلالها الحاضرين في مجلسه كي يدلوا بدلوهم في موضوع عظمة الخلق الإلهيّ في مستوى الأقوام والأرزاق وسعة الدّنيا لها[1]. ويجيب الدّعوة من الحاضرين عبد اللّه بن سلام الذي يشرع، على نحو توليديّ تراكميّ، في استعراض محتوى كتاب الدّفائن باعتباره النموذج الأمثل الذي يعرض عظمة الخلق الإلهيّ[2]، فيثير كلامه بما فيه من قوّة محتوى وسحر بيان الدّهش والغشي والبكاء في المجلس، فيحلّ الاضطراب.

وفي نهاية كتاب العظمة تؤول الأحداث إلى مصير مجهول للرّواة، إذ يتوقّف السّرد فجأة ويتحوّل الخطاب موعظة صريحة ودعوة إلى الاعتبار يتوجّه بهما متكلّم - يترك للقارئ تخيّل صفته- إلى النّاس أجمعين: «يا ابن آدم، إذا أردت أن تكون مع أهل هذا المقام [...] فاستمسك بهذه الخصال تكن إن شاء اللّه من أهل هذا المقام العالي [...]».(العظمة ص 164)

ولعل الذي يميّز كتاب العظمة أمرين: يكمن أوّلهما في ذلك التقابل الصّارخ بين قوّة الإيهام بمصداقيّة الأحداث من جهة، والخروج عن المألوف في عالم النّاس بإقحام الخارق فيه من جهة ثانية. ويتمثّل ثانيهما في تنوّع الرّواة وتشعّب التواصل بينهم، وهو تشعّب جعل من هذا التواصل يتجاوز تناظره[3]

---

[1] قال عثمان بن عفّان: "سبحان من خلق الخلق وبسط عليهم الرّزق، ونشر تلك الأمم في الأرض، في برّها وبحرها وسهلها وجبلها، من وحشها وإنسها وجنّها وهوامها وحيتانها، وكلّ يغدو ويروح في سعة هذه الدّنيا". (العظمة ص 76.)

[2] يقول ابن سلام إذ يجيب دعوة ابن عفّان: "يا أمير المؤمنين، فقع في يدك كتاب الدّفائن من كتب دانيال عليم*، ففيه مذكور مما خلق الله تعالى وعظمته [ما] لا يصفه الواصفون ولا تصفه العقول مما خلق الله تعالى ورزقه. فسبحان القادر على كلّ شيء. وأمّا قولك يا أمير المؤمنين عن هذه الدّنيا وسعتها فما هي في ملك الله تعالى إلاّ كمثل كوكب صغير بين الكواكب في السّماء". (العظمة ص 76-77.)

* هو نبيّ من بني اسرائيل يعرف عند العرب بدانيا. انظر جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005، مادّة (د.ن.ي).

[3] إذا كانت فكرة التواصل الأدبيّ فكرة ليست حادثة في النقد فإنّ تدبّر هذا النوع من التواصل اقتصر، في الغالب، على أشكاله الواقعة في المستوى السّرديّ الواحد (مؤلف/قارئ — راوي/مرويّ له — شخصيّة/شخصيّة). غير أنّ هذا التواصل القائم على "التناظر" (Symétrie) لا يمكن له أن يؤدّي مختلف

(Symétrie) المعهود. ولا ريب في أنّ ذلك ممّا يزيد مهمّة تعيين المتكلّم في النصّ وتحديد حقيقة مقاصده عسرا.

ويجد القارئ لكتاب العظمة مقومات أسلوبيّة وبنيويّة تبيح النظر في أشكال التواصل بنوعيه. لكنّنا سنكتفي في هذا البحث بالنّظر في مقوّمات التواصل الأكبر لأنّ مادّة الكتاب مركوزة على القصّ، ومركّبة من الوصف أساسا.

2. التواصل بين المؤلّف والقارئ الواقعيين[1]:

يمكن للتواصل بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين أن يظهر في أشكال متنوّعة خارج النصّ بطريقة مباشرة، مثل اللّقاءات التي تعقد على هامش معارض الكتاب والنّدوات حيث يقدّم المؤلّف كتابه ويجيب عن بعض أسئلة القرّاء، أو بطريقة غير مباشرة عندما يجيب المؤلّف عن أسئلة القرّاء عبر قناة الصحافة.

ويمكن للتواصل أن يكون على تخوم النصّ القصصيّ (Paratextuel)[2]، أي من خلال الخطاب الذي ينشئه المؤلّف يتحدث من خلاله

أشكال هذا التواصل. ففد تنبّهت بعض الدراسات السرديّة الحديثة إلى ضروب أخرى من التواصل لا تقوم على التناظر من قبيل التواصل بين الرّاوي غير المشارك في الحكاية (Hétérodiégétique) والشخصيّة الفاعلة، أوالتواصل الذي يجري بين "القارئ الواقعيّ" (lecteur réel) والمؤلف المجرّد وغيرها في ما يشبه هذا كثير والأعمال القصصيّة بها مستفيضة. نحيل بصفة عامّة على T.Zeldain, De la conversation, Paris : Fayard [trad. Française 1998]. ويقول زلدان، بصفته قارئا واقعيًا: "لقد تحدّثت مع مؤلّفين لا وجود لهم إلاّ على الورق". (نفسه) ص 14، كما نحيل على جهاز التواصل السّرديّ في: J. M. Adam, F. Revaz, L'analyse des récits, Op. cit, P 79. ونحيل بصفة خاصّة على Isabelle Doneux-Daussaint, Le dialogue Romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative, Op, Cit, p 27-30. وقد قدّمت الباحثة اثني عشر شكلا تواصليًا يمكن أن تجري، بشكل أو بآخر، في الأعمال الرّوائيّة استمدّتها من نظريّات مختلفة مثل النظريّة السّرديّة والنظريّة السّيميائيّة والنظريّة الاجتماعيّة.

[1] المؤلّف الواقعيّ هو العون المنشئ للنصّ السّرديّ. وهو شخص واقعيّ من لحم ودم. ويناظره في المستوى السّرديّ القارئ الذي يمسك بيديه الكتاب، وهو عون التلقّي الذي يوجّه إليه الخطاب. ولئن كان هذا القارئ لا يوجد إلاّ خارج الأثر الأدبيّ، فإنّ له من السّمات النفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة ما يجعله يساهم في إنتاجه.

انظر أحمد السّماوي، مؤلّف، ضمن معجم السّرديّات، مرجع مذكور، ص 365-366.

وانظر أيضا علي عبيد، قارئ واقعي، المرجع نفسه، ص319-320.

[2] هو عند بيار فان دال هوفل خطاب على الخطاب Métadiscours ومن الألفاظ المرادفة لهذا المصطلح: Sous-texte, Métatexte (J. Derrida), Paratexte (G. Genette), Péritexte (A. Compagon), Epitexte (J. Ricardou).

عن نصّه القصصيّ النصّ الأهمّ. ومن مظاهره العناوين والإهداءات والتوطئات ومقدّمات مشاهير المبدعين والنقّاد والتصديرات والإشارات المتعلّقة بنهاية التأليف وغيرها[1]. وإذا كان من المنطقي ألاّ نعدم هذا الضرب من التواصل بين القارئ والمؤلّف الواقعيّين في عصرنا الحاضر، فإنّه يعسر، في ما يبدو، تحقّقه في القرون الهجريّة الأولى لا سيّما أنّ صناعة الكتاب فيها لم تتطوّر بالشكل الحالي. غير أنّ غياب اسم المؤلّف من مخطوطة العظمة ووجود مقدّمة مثيرة من جهة، وما يمكن أن تقدّمه دراسة هذا الخطاب على الخطاب من عون للقارئ الباحث عن المتكلّم الذي ينتجه النصّ من جهة ثانية[2]، يحفزان على تدبّر هذا النمط من التواصل في كتاب العظمة.

لا يذكر اسم مؤلّف العظمة على الغلاف ولا في تضاعيف الكتاب أو في نهايته، ولا وجود لمصنّف تعرّض بالإشارة أو الإحالة إلى الكتاب أو صاحبه، وهذان أمران يغريان بفكرة أنّ الكاتب إنّما قصد إلى ذلك قصدا مخافة أن يتواطأ على الطّعن في كتابه جماعة من أهل العلم إن هو ذكر اسمه، فيكون إظهار الكتاب غفلا بين أصول الكتب الأخرى التي لا يعرف وضّاعها مدعاة إلى أن "ينهال عليه القرّاء انهيال الرّمل"[3].

وقد كان الجاحظ لا يستنكف من أن يذكر اعتماده طرقا ثلاثا في التّواصل مع قرّائه: الأولى أن ينسب الكتاب إلى نفسه والثّانية أن ينسبه إلى غيره والثّالثة أن يظهره مبهما غفلا[4]. إنّ هذا النّزوع إلى التّعامل مع الكتاب بهذه الطّرق المختلفة لمّا يدخل في التواصل الذي يجري على تخوم النصّ

انظر: محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، رواية الثّمانينات بتونس، نشر مشترك، دار محمّد علي الحامّي/ كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، الطبعة الأولى، سوسة 2001، ص 22.

[1] بات من البديهيّ، اليوم، أن يتوسّع التواصل بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين ليشمل، زيادة عن الذي وقع ذكره أعلاه، شكل الكتاب وتصميم الغلاف والألوان ونمط الورق والصّور وثمن الكتاب متى فاوض فيها المؤلف الناشر ولم يفوّضها إليه.

[2] انظر: Pierre Van Den Heuvel, Parole Mot Silence : pour une poétique de l'énonciation, Libraire José Corti, 1985, p 110-111.

[3] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب فصل ما بين العداوة والحسد، الرّسائل، تحقيق عبد السلام هارون، ج 1، ص 350-351. وإذا كان أبو ديب قد استبعد أن يكون أبو حامد الغزالي صاحب الكتاب فإنّه يرجّح أن يكون مؤلّفه أحد اثنين: ابن أبي الدّنيا أو القمّي الشّيعي، وهو يميل إلى الثّاني منهما.

[4] محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السّرديّة العربيّة، كليّة الآداب بمنوبة / دار الغرب الإسلامي ببيروت، الطّبعة الأولى، 1998 ص 207.

القصصي بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين يكون فيه غياب اسم المؤلّف أو حضوره بمثابة رسالة تنتظر تفاعلا إيجابيّا من القرّاء. وهذا يعني أن مؤلّف كتاب العظمة عاش في بيئة ثقافيّة تبيح هذا النّوع من الممارسة التواصليّة، وأنّه قد سلك في هذا التّواصل مسلك العادة التي جرى عليها الكتّاب قبله يروم بها ضمان انتشار الكتاب إمّا لأنّه يعتقد أنه غير متقن، وإمّا لأنه من الوافدين الجدد إلى عالم الكتابة، وإمّا لأنّ الكتاب يروّج أفكارا ومقاصد لا تتواءم مع العقليّة السّائدة، وإمّا لأسباب أخرى يصعب حصرها.

وشأن المقدّمة كشأن تغييب الاسم من على المخطوطة، فمؤلّف العظمة لا يعمد إلى إخفاء هويّته فحسب وإنّما يقرّر تقمّصه دور الناسخ لصحيفة[1] عنوانها العظمة أيضا هي لكاتب لا يذكر له اسم. جاء بعد الدّيباجة مباشرة: "أمّا بعد، فهذا كتاب فيه عظمة اللّه، وصفة مخلوقاته في السّماوات والأرض وما تحت الثّرى، من الملائكة والخلائق، وصفة الجنّة والنّار. ومما ذكره في كتابه العظمة[2]، ممّا نزّل اللّه تعالى على آدم عليه السّلام، [...] قوله تعالى [...] وأنّ اللّه عزّ وجلّ [...]. قال: حدّثنا أبو العلاء [...]". (العظمة ص ص 72- 74).

وإذا كان هذا التقرير يدخل في باب المناورة التي يستوجبها الإيهام ومشاكلة الواقع (vraisemblance)، ويجعل النصّ في حكم المقبول المُقْنَع المتزيّا بزيّ الحقيقة، فليس يجب أخذ هذا الكلام بظاهر لفظه ومعناه، بل لا بدّ من قراءته القراءة التّي يغدو معها التقرير بالأخذ عن الغير والتقنّع خلفه شرطا من شروط الإبداع في هذا اللّون من الأدب[3] وتقليدا من تقاليد التأليف في ذلك العصر. وهو أمر كان نبّه له طه حسين، فذكر أنّ هذا الضّرب من الأدب كان شائعا في العصر العبّاسي لا سيّما في القرن الثّالث والرّابع للهجرة ممثّلا بتصانيف رأى فيها أصحابَها يوهمون بالنّسخ في حين أنّهم

---

[1] نستعمل هنا عبارة الصّحيفة نقصد بها كتاب العظمة الذي هو في حكم المنسوخ منه ولنميّز بينه وبين كتاب العظمة الذي بين أيدينا.
[2] نحن نشدّد.
[3] محمّد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السّرديّة العربيّة، مرجع مذكور، ص 208.

أصحاب القول على نحو ما هو موجود في الأمالي والعقد الفريد وديوان المعاني لأبي هلال والمقامات وغيرها[1].

على أنّ لهذا التقرير، من جهة ثانية، بابا ثانيا هو باب الحقيقة. ومعنى ذلك أنّ المؤلّف كتب كتاب العظمة الذي بين أيدينا على منوال صحيفة سابقة، فأراد أن يختصرها أو يزيد عليها أو ينقّحها أو يحفظها من النسّيان والضّياع، ولا يخفى أنّ هذا الأمر كان شائعا أيضا مع الأدباء في باب يعرف بالوجادة[2]. لكن لماذا لم يصرّح صاحب كتاب العظمة باسم صاحب الصّحيفة؟ ولماذا لم يذكر إن كان صاحب الصّحيفة هذا قد "أجاز" له أن يروي عنه أو أنّه "ناوله" الصّحيفة أو "كاتَبَه" بها؟ أيكون يريد أن يغطّي على صحيفة الرّجل تنفيقا لكتابه هو؟ أيكون في اعتقاده أنّه الأولى بلقب الكتاب؟ من غير المستبعد أن يكون تغييب اسم مؤلّف العظمة واسم صاحب صحيفة العظمة حيلة تواصليّة ذكيّة «يلهي» بها المؤلّف الحقيقيّ القارئ المفترض[3] (Lecteur virtuel) عن المرجعيّة التي قصدها لحظة الكتابة، و«يستدرجه» و«يستميله»[4] إلى مرجعيّة نصيّة تشكّل عالم النصّ وكينونته الخاصّة كي ينطلق منها، دون سواها، ويبني المعنى.

---

[1] المرجع نفسه، ص 209. وتؤكّد خاتمة كتاب العظمة التي جاء فيها: "تمّ كتاب العظمة بحمد اللّه وعونه وكرمه [...] هذا الرّأي بجلاء.

[2] من ذلك أنّ التّنوخي في مقدّمة كتابه الفرج بعد الشدّة يذكر أسماء المؤلّفين الذين وضعوا كتبا بنفس عنوان كتابه. انظر مقدّمة كتابه الفرج بعد الشدّة، الجزء الأوّل، ص 53-54.

[3] يقوم هذا الضرب من التواصل الذي يجري بين المؤلّف الحقيقيّ والقارئ المفترض، في واقع الأمر، على لاتناظر بديهيّ. فمؤلّف كتاب العظمة، ككلّ مؤلّف، يخاطب قارئا لا يزال لم يوجد في اللحظة التي يخاطبه فيها، وعلى هذا الأساس فإنّ مؤلّف الكتاب لا يتواصل بالكتابة مع قارئ حقيقيّ، وإنّما يتواصل مع "قارئ ممكن" (possible) تصوّره أثناء التأليف، وقد فضّل جونات تسمية هذا العون المتخيّل قارئا مفترضا بديلا عن "القارئ المقتضى" (impliqué) الذي هو عند البعض بناء ذهنيّ مستخلص من مجموع النصّ السّرديّ. وفي مطلق الأحوال فإنّ القارئ المفترض لا يعدو أن يكون دورا مرصدا للقارئ الحقيقيّ بإمكانه قبوله أو رفضه. أنظر الفصل التاسع عشر من كتاب جونات "Nouveau discours du récit"، مرجع مذكور. وقد رفض جونات الحديث عن مستوى سرديّ يظمّ مؤلفا مقتضى يناظر قارئا من جنسه. وهو أمر نعود إليه لاحقا.

[4] تمثّل مصطلحات الإلهاء والاستدراج والاستمالة والتمويه في جهاز النّقد القديم تنويعات لمصطلح الحيلة التي هي بمثابة سلاح المتكلّم في مواجهة المخاطب للوصول بسياسته إلى مبتغاه. وقد درس شكري المبخوت مسألة التواصل بين المتكلّم والمتقبّل عند النقاد القدامى لا سيّما عند حازم القرطاجنّي.
انظر شكري المبخوت، جماليّة الألفة، (النصّ ومتقبّله في التّراث النقديّ)، بيت الحكمة، قرطاج 1993، ص 19-23.

أمّا الإشارة الثّانية التي تنهض دليلا على التواصل بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين في هذا الكتاب فغير مباشرة، ويستدلّ عليها من خلال اختيار فنيّ جُعل فيه محلّ المعلومات المتّصلة بمسالك انتقال كتاب الدّفائن إلى "دانيال عليم" ومنه إلى الخلق في مقدّمة الكتاب، بينما الأقرب إلى المنطق القصصيّ أن يكون محلّها في المتن الحكائيّ، إذ يستوجب اقتراح ابن سلام: "يا أمير المؤمنين فقع في يدك كتاب الدّفائن من كتب دانيال عليم" أن يسأل المرويُّ له ابنُ عفّان عن قصّة هذا الكتاب. لكن المؤلّف اختار أن يخرج هذه المعلومات من القصّة ليقدّمها في المقدّمة.

وإذا كان هذا الاختيار لا يحقّق الوظيفة التشويقيّة فإنّه يكشف عن قوّة الإيهام بالواقعيّة، ذلك أنّ مسالك انتقال مادّة كتاب العظمة التي تعرضها المقدّمة كتابيّة غير شفويّة[1]، ولعلّ ذلك أن يبرهن على سلامة مادّة الكتاب والإيهام بموثوقيّتها في ما بات يعرف باستراتجيّة الحمل على التّصديق[2] (Stratégie de crédibilité)، فكأنّ ما يجري في نسيج الأحداث قد جرى في واقع الحياة ومألوفها. وإذ يحقّق القصّ، بذلك، الوهم بأنّ الأحداث قد حدثت واستحقّت أن تروى، يجد القارئ الواقعيّ نفسه وقلّما يتساءل في مصداقيّة السّرد، ولا يملك إلاّ أن يصدّق ما ينقل إليه أو يعلّق اللاّتصديق والارتياب.

إنّ ما تقدّم من اعتبارات يؤكّد أنّ المؤلّف الواقعيّ مسؤول عن سياسة المعلومة (Gestion de l'information) وتركيب الحكاية يتصرّف فيهما

وانظر الكتاب الذي أحال عليه: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشّرقيّة، تونس 1966، ص 63.

[1] انتقلت مادّة الكتاب عبر مسالك ثلاثة مختلفة. أوّلها الانتقال من اللّه تعالى إلى آدم عليه السّلام عبر بطاقة من الحرير الأبيض حملها جبرائيل الرّوح الأمين. وثانيها الانتقال من آدم إلى دانيال عليم عبر ألواح من الطين طبخت بالنّار. وثالث المسالك التي انتقلت عبره مادّة الكتاب كان من دانيال عليم إلى الخلق عبر صحائف من نحاس.

[2] انظر: P. Charaudeau, « Crédibilité (stratégie de -) » in P. Charaudeau et D. Maingueneau, Dictionnaire d'Analyse du discours, Op cit, P 154.

كيف يشاء وفق رؤية فنيّة تضمن للقارئ الواقعيّ ما به ينصرف إلى الكتاب انصرافا.

وهكذا، فقد كشف لنا التواصل بين المؤلّف والقارئ الواقعيّين الاختيارات الفنيّة لهذا المؤلّف التي تراوحت بين إظهار الكتاب غفلا، وتقرير النسخ من الغير، والتصرّف في ترتيب أحداث النصّ. على أنّ هذه الاختيارات، في هذا المستوى من التواصل، لا تحمل على التحكّم في النصّ الذي يكتفي بسياسة المعلومة، بل تتعدّاه إلى نوايا مبيّتة تتعلّق أساسا بسياسة القارئ وتوجيهه. وبسبب من كلّ ذلك يصحّ اعتبار هذا المؤلّف الحقيقيّ أحد المتكلّمين في كتاب العظمة.

ويمكن لصورة المتكلّم في كتاب العظمة أن تكتمل استبانة خصائصها بالوقوف على التواصل بين الرّاوي والمرويّ له، وبه يمكن أن نتبيّن الخصوصيّة النوعيّة لمتكلّمين آخرين في سياق المرويّات التي تنشأ عن كلامهم.

3. التواصل بين الرّاوي والمرويّ له

في كتاب العظمة كوكبة من الرّواة من مستويات سرديّة مختلفة يمكن أن نتبيّنها من خلال هذا السّند: "قال: حدّثنا أبو العلاء حمزة بن أحمد بن محمّد قال: حدّثنا فريج بن حسين ابن االصفّار قال: حدّثنا ابراهيم بن محمّد الخواص قال: حدّثنا محمّد بن علي قال: حدّثنا الوليد عن سعيد عن عبد اللّه بن عبد الكريم عن الحسن بن الحسين البصريّ قال: دخلت على أمير المؤمنين [...]". (العظمة ص 71- 72).

قوام هذا السّند حلقات تسع: أولاها الحسن بن الحسن البصري وآخرتها صاحب صحيفة العظمة الذي عنه كتب مؤلّف كتاب العظمة، كما زعم، الكتاب الذي بين أيدينا. وفي هذا السّند أمران يستحقّان التعليق. يتعلّق أوّلهما بطول سلسلة السّند التي ترسّخ الاعتقاد بمصداقيّة الخبر وتوثّقه. وأمّا الثّاني فيخوّل لنا اختزال السلسلة في راويين اثنين هما صاحب صحيفة العظمة والحسن بن الحسن البصريّ. على أنّ ما جاء في المتن على لسان

البصريّ يعلن عن راو ثالث هو عبد اللّه بن سلام الذي جعل يقتبس للخليفة ابن عفّان كتابا سرّيا هو كتاب الدّفائن. ويمكن أن نتبيّن خصائص الرّواة الثّلاثة في كتاب العظمة على النّحو الآتي:

المستوى السّرديّ	راو من الدّرجة الأولى	راو من الدّرجة الثّانية	راو من الدّرجة الثّالثة
الشّاهد	قال: حدّثنا أبو العلاء...	قال: "دخلتُ على أمير المؤمنين [...]"	فقال عبد اللّه بن سلام : "يا أمير المؤمنين..."
الرّاوي	صاحب صحيفة العظمة "المزعوم"	الحسن بن الحسين البصريّ	عبد اللّه بن سلام
وظيفته المركزيّة	يروي مضمون صحيفته ويوهم بتلقّيها مشافهة من غيره.	يروي قصّة ابن عفّان مع ابن سلام في مجلس الخلافة	يروي لابن عفّان محتوى كتاب الدّفائن
علاقته بفعل السّرد	خارج عن الحكاية N. extradiégétique	داخل الحكاية N. intradiégétique	توكل إليه الرّواية من الرّاوي الثّاني N. metadiégétique
علاقته بالحكاية	راو غائب عن الحكاية لا يشارك فيها N. hétérodiégétique	راو حاضر في الحكاية N. Homodiégétique شاهد عليها دون أن يكون المضطلع ببطولتها	راو حاضر في الحكاية ومتردّد بين عدم المشاركة فيها غالبا والمشاركة فيها نادرا.
نوع القصّ	قصّ غير مضمّن في الحكاية	قصّ مضمّن في الحكاية	قصّ في قصّ

أمّا الرّاوي الأوّل فراو أوّليّ[1] (Primaire)، وهو آخر الرّواة الوهميين في سلسلة السّند، ونعني به ذلك الصّوت الذي يأتينا من ضمير الجمع "نحن" في "حدّثنا". وأخصّ خصائص هذا الرّاوي هو أنّه يروي قصّة البصريّ في مجلس الخليفة وقد تلقّاها منه ورواها لمرويّ له خارج عن الحكاية دون أن يشارك فيها. على أنّ روايته هذه، وإن كانت لا تزيد عن رواية البصريّ إلاّ بمقدار السّند الذي يفضّ المتن والدّعوة إلى الموعظة التي تختمه، فإنها تنزّل هذا الرّاوي الأوّليّ صانعا وهميّا لمختلف العناصر التي يتكوّن منها الأثر القصصيّ ومتصرّفا فيها.

وفضلا عن هذه الوظيفة الأساسيّة[2] يرمي هذا الرّاوي إلى التأثير[3] في المرويّ له من خارج الحكاية عساه يتّعظ ويعدّل من سلوكه، يدلّ على ذلك ما جاء في المتن بطريقة غير مباشرة من استعراض لعظمة الخالق وضعف المخلوق، وما جاء خصوصا في نهاية المتن من دعوة صريحة للاتعاظ: "يا ابن آدم، إذا أردت أن تكون من أهل هذا المقام من الأنبياء والشّهداء والصّالحين والصدّيقين والأبرار والمتّقين الأخيار فاستمسك بهذه الخصال تكن إن شاء الله من أهل هذا المقام العالي. وهي أربع وعشرون خصلة، فإن أصلحتها

---

[1] الرّاوي الأوّليّ هو راوي "القصّة الأوّليّة" (Récit primaire) التي تتضمّن كلّ القصص الممكنة في النصّ القصصيّ دون أن تتضمّنها أيّة قصّة. فالرّاوي الأوّليّ راو من خارج الحكاية وغير مضمّن في أيّة قصّة لذلك يحتلّ "المستوى الأوّليّ من السّرد" (Niveau narratif primaire).

انظر محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربيّ المعاصر، رواية الثّمانينات بتونس، مرجع مذكور، ص 26 وص36.

وانظر أيضا محمّد نجيب العمامي، مستويات سرديّة، ضمن معجم السّرديّات، مرجع مذكور، ص 391-392.

[2] للرّاوي وظائف أساسيّة وثانويّة. أمّا الأساسيّة فتختزل في الوظيفة السّرديّة (Fonction narrative) ووظيفة التنسيق (Fonction de régie) التي تخصّ التنظيم الدّاخليّ للخطاب. وهاتان الوظيفتان ضروريّتان، وتفهم الضّرورة هنا في معنيين: ضرورة سرديّة منها يستمدّ الرّاوي شرعيّة وجوده، وضرورة إبداعيّة بفضلها يتيسّر للمؤلف التقليص من دور الرّاوي على غرار ما يفعل بعض الرّوائيّين الأمريكيّين.

انظر .Gerard Genette, Figures III, Op cit, P 261-262

[3] التأثير في المرويّ له إحدى الغايات التي يرمي إليها الرّاوي إذ ينهض بوظيفة التواصل مع المروي له. وتعدّ وظيفة التواصل من الوظائف الثانويّة التي يمكن أن يضطلع بها الرّاوي في النصّ السّرديّ. وإذا كانت هذه الوظيفة تتّصل بالخطاب فإنّ من الوظائف الثّانويّة ما تعلّق بالحكاية، من قبيل الوظيفة التفسيريّة والوظيفة الإيديولوجيّة والوظيفة الاستشهاديّة والوظيفة الانفعاليّة والوظيفة التوجيهيّة، ومنها ما تعلق بالحكاية والسّرد معا وهي وظيفة السّرد على السّرد.

انظر محمّد نجيب العمامي، وظائف الرّاوي، ضمن معجم السّرديّات، مرجع مذكور، ص 473-474.

تكن إن شاء اللّه تعالى من الفائزين الآمنين المستبشرين الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون: إيّاك [...]. (العظمة، ص 164)

ويشعر القارئ الواقعيّ عند قراءته هذه الخاتمة الوعظيّة أنّه معنيّ بما يقوله الرّاوي الغفل للمرويّ له خارج الحكاية، إذ يحقّ له أن يقبل، ذهنيّا، أو أن لا يقبل هذا النّصح (استمسك) وهذا التحذير (إيّاك)، وهذا يعني أنّ هذا الخطاب الوعظيّ موجّه إليه رأسا. والذّي ينتج عن ذلك تماهي القارئ الواقعيّ مع الدّور المرصد له القارئ المفترض[1]. ولمّا كان المرويّ له خارج القصّة يلتبس تماما مع القارئ المفترض[2] فإنّ الالتباس في كتاب العظمة يحصل بين المرويّ له خارج القصّة وقارئه الواقعيّ، وبموجب ذلك يكون التأثير بالنصح والتحذير في هذا المستوى من التواصل الغرض الذي يروم الراوي الأوّليّ إيقاعه في القارئ الواقعيّ.

ولئن بدا هذا الرّاوي الخارج عن الحكاية صوتا مجهولا يحدّثنا من لا مكان ولا زمان، فإنّه، على الأرجح، لا يعدو أن يكون مؤلّف كتاب العظمة أوّل المتكلّمين الحقيقيّين. فهذا المؤلّف أوهم أنّه ينقل عن صحيفة اسمها العظمة، وصاحبها أوهم بأنّه تلقّاها عن غيره، ولمّا كان فعل الإيهام يقتضي مُوهِما بالضّرورة، فإنّ الرّاوي الأوّليّ لا يمكن أن يكون مُوهِما وموضوعا للوهم في ذات الوقت، إنّما أمر الإيهام كلّه موكول إلى عون أعلى هو المؤلّف الواقعيّ الذي اتخذ من هذا الرّاوي الخارج عن الحكاية، بعبارة توفيق بكّار: "قناعا به تستّر، وصورة فيها تنكّر، ولسانا به عبّر من وراء القناع"[3]. وبموجب ذلك يكون هذا الرّاوي قد التبس بالمؤلّف الواقعيّ لكتاب العظمة، ويصحّ اعتباره كاتبا راويا على حدّ عبارة جونات[4].

---

[1] القارئ المفترض هو دور مرصد للقارئ الواقعيّ. ويمكن للثّاني أن يتماهي مع الأوّل إذا أحسّ نفسه معنيّا بما يقوله الرّاوي للمرويّ له خارج الحكاية. انظر كتاب جونات "Nouveau discours du récit"، مرجع مذكور ص 91.

[2] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] انظر توفيق بكّار، قصصيّات عربيّة، الجزء الأوّل، دار الجنوب للنشر، تونس2001، ص 99.

[4] Gerard Genette, Nouveau discours du récit, Op cit, P 92

أمّا الرّاوي الثّاني فهو الحسن بن الحسين البصري، وقد أسند إليه الرّاوي الأوّليّ الخطاب بعد أن دشّنه. ويروي قصّة تدور أحداثها بمجلس الخليفة عثمان بن عفّان يحضر فيها بصفته شاهد عيان دون أن يكون بطلا فيها. قال البصريّ: "دخلت على أمير المؤمنين عثمان بن عفّان رضي اللّه عنه، فقال عثمان رضي اللّه عنه: [...]، فقال عبد اللّه بن سلام رضي اللّه عنه: [...]. (ص 76) أمّا المرويّ له الذي يجلس إليه البصريّ ويروي له الحكاية فهو الرّاوي الأوّليّ الذي هو مرويّ له قبل أن ينقلب راويا في المستوى اللاّحق من الأثر السّرديّ بحسب ترتيب الرّواة في زمن الأحداث المرويّة.

وعلى الرغم من كون هذا الرّاوي قريبا جدّا مكانيّا ممّا يدور حوله من أحداث فإنّه كان يصطنع من الأساليب ما جعله يبدو أقرب إلى الحياد. فهو يتحرّى ما ينقل من أقوال باستعمال الخطاب المباشر: (قال ابن سلام، فقال ابن عفّان) وكأنّه يخفي صوته ويكتفي بدور التقاط الكلام من ابن سلام وابن عفّان. والبصريّ، وهو ينحو هذا المنحى في رواية الأقوال، يبدو متخلّصا من كلّ مسؤوليّة أو ذاتيّة، وكأنّه يتسربل بسربال الموضوعيّة. فيتوهّم المرويّ له انعدام الوسائط بينه وبين الشّخصيّات المتكلّمة. وما إن يتحقّق هذا الوهم حتّى يحقّق الخطاب المنقول التأثير في المرويّ له، ومن ورائه القارئ، ويؤدّي الوظائف المنوطة به.

غير أنّ الخطاب المنقول يبقى في تبعيّة للخطاب الناقل، ولا يحيا إلاّ بفضله مهما ظهر عليه من استقلال[1]. فالبصريّ حين ينقل خطاب ابن سلام وابن عفّان يعيد إنتاج ذلك الخطاب ويجدّده ويفقده الكثير من سماته الأصليّة. لذلك فالبصريّ وهو ينقل خطاب الشخصيّات ويدّعي الصمت والغياب متكلّم حاضر.

ولعلّ ما يفضح حضور الراوي، فضلا عن تواصله مع المرويّ له القائم على التأثير فيه بالمخادعة والإيهام، تواصل يقوم على تحريك عوامل السّؤال والاستدلال في المرويّ له. وله في الكتاب أشكال مختلفة يتحقّق بها، منها

---

[1] انظر محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر...، مرجع مذكور، ص 52.

انتقاء بعض الأحداث وإضمار أخرى، وتقديم معطيات عن الرّاوي الثّالث من خارج الحكاية، وقطع فعل السّرد الذي يضطلع به ابن سلام ووصله من جديد.

فأن يسكت البصريّ عن الذي حدث في مجلس الخليفة بعد موت بنات ابن عفّان الثلاث مغشيّا عليهنّ، وأن يواصل نقل ما يرد على لسان ابن سلام وكأنّ شيئا لم يقع، يعني أنّه يريد أن يحيّر المرويّ له ويدعوه إلى أن يسأل ويتأوّل منطق السّرد. "ثمّ غشي على عبد اللّه بن سلام رضي اللّه عنه، وعلى عثمان رضي اللّه عنه، وعلى بنات عثمان رضي اللّهع (كذا) أجمعين. ثمّ أفاق عثمان رضي اللّه عنه وأمر بغسل عبد اللّه بن سلاّم رضي اللّه عنه وحرّك بناته فإذا هنّ قد قبضن إلى رحمة اللّه تعالى. قال عبد اللّه بن سلاّم رضي اللّه عنه: ثمّ خلق اللّه تعالى هويّا فوق ذلك [...]". (العظمة ص 84)

وأن يقطع البصريّ خيط السّرد ليقحم فيه معطيات تكشف مكانة ابن سلام في عصره، يعني أنّه يستدعي المرويّ له لينخرط في عمليّات استدلاليّة تيسّر له ربط بعض المقدّمات بنتائجها ربطا يحقّق له بها المتعة الذّهنيّة المطلوبة. "قال [البصريّ]: فدخل عليه قوم من رهطه [الخليفة] فنظروا إليه مغشيّا عليه، فقالوا: الشّيخ غير ملام فإنّ عبد اللّه بن سلام عنده، فلا شكّ أنّه حدّثه بشيء من عظمة اللّه تعالى". (العظمة ص 90.)

وأن يزاوج البصريّ، على نحو منظّم، بين القطع والوصل ويراوح فيهما بين إطلاق العنان لابن سلاّم ليسترسل في حكاية الأحوال ووصف عظمة الخلق الإلهيّ من خلال استعراض محتويات كتاب الدّفائن، وافتكاك خيط السرد منه لإيراد، عبر المشاهد الحواريّة المتولّدة من السّرد، جملة من المعطيات المختلفة، يعني أن هذه المزاوجة في السّرد قد استقامت قانونا مركزيّا ينظّم العمليّة القصصيّة في كتاب العظمة، ويضبط أسس العلاقة التواصليّة بين الرّاوي والمرويّ له .

ولهذا القانون في النصّ أهميّة مزدوجة: فهو، من ناحية، يدفع الشّعور بالملل عن المرويّ له، وهو، من ناحية ثانية، يطوّر السّرد ويدفع الأحداث،

على قلّتها، إلى التوتّر. فلئن كانت مادّة كتاب الدّفائن التي يسردها ابن سلام تقوم على التنوّع في الأكوان: (أرض الحديد، أرض الرّصاص، أرض البلّور، أرض الذّهب، البحر، السّماء، الجنّة، جهنّم، وغيرها)، فإنّها تقوم أساسا على التكرار والتعاود في الأرقام: (ثمّ خلق اللّه تعالى هويّا فوق ذلك طوله سبعمائة ألف ألف ألف ألف سنة، ثم خلق على ذلك سبعمائة ألف جزيرة، على كلّ جزيرة ألف ألف ألف ألف مدينة، في كلّ مدينة سبعمائة ألف ألف ألف ألف نهر، على كلّ نهر سبعمائة ألف ألف ألف ألف مرج)، ومكوّنات المشاهد: (مدينة، روضة، حديقة، شجرة، ثمرة، بحر، حيتان، صحاري، براري، وحوش، دواب، طيور، نهر، جبل، شمس، قمر، شتاء، صيف، أنبياء، مرسلون، قضاة، صالحون، أبدان، أرجل، رؤوس، وغيرها)، والأحكام المتصلة بالخلق: (لا نحشر معهم ولا يحشرون معنا، ولا نعلم بهم ولا يعلمون بنا (ص 79)، يحيون ويموتون، لا يحشرون معنا ولا نحشر معهم، ولا يحاسبون كحسابنا (ص 83)، ويحيون ويموتون، ولا يحشرون معنا ولا نحشر معهم، ولهم جنّة ونار (ص 95) وغيرها كثير). ولا ريب في أن هذا التكرار الواسع يجعل جذوة المرويّ تخفت، وتأثّر المرويّ له ينقص[1] لا سيّما أنّ لنشاط المتلقّي نهاية.

وما كان هذا الرّاوي ليحرص على المزاوجة بين القطع والوصل إلاّ ليداوي نشاط المرويّ له، ويحصّل عبرها مرغوبه من المقاصد. فالعود المنظّم إلى حكاية ابن عفّان وابن سلام، بما فيه من خروج من الوصف المسهب القائم على التكرار إلى المشهد الحواريّ المقتضب، ومن باب أوساع الكون المتشابهة عناصره إلى باب بلاط الخليفة، حيلة فنيّة يدبّر بها المتكلّم السّرد إذا طال[2]، ويمتّن بها علاقتة التواصليّة مع المرويّ له، ويمدّ نفسها[3].

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ...،مرجع مذكور، ص 43.

[2] ذهب الجاحظ عند الحديث عن "وجه التدبير في الكتاب إذا طال" إلى "أن يداوي مؤلّفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حظّه بالاحتيال له، فمن ذلك أن يُخرجه من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب [...]". أورده شكري المبخوت في إطار حديثه عن "سياسة المتقبّل واستراتيجيّة الاحتيال" في كتابه جماليّة الألفة...، مرجع مذكور، ص 22.

[3] الذي يؤكد قيمة تقنية الوصل والفصل في مداواة نشاط المتلقّي أنّ الرّاوي يعدل عنها في المواطن التي يكون فيها مضمون ما يسرد ابن سلام حكاية أقوال فلا يحتاج إلى قطع ذلك السّرد ما دام يُبقي على حيويّته

أمّا ابن سلام، الرّاوي الثّالث، فلم يكن همّه همّ البصريّ في ادّعاء الحياد واصطناع الحيل لاستدراج المرويّ له لينفعل. وإنّما كان وكده، وهو ينقل محتويات كتاب الدّفائن بطريقة مباشرة للمرويّ له الشّخصيّة المشاركة في الأحداث ابن عفّان، أن يُعلمه بما خفي عنه من عظمة الخالق دون إخفاء مجيبا عن أسئلته ما وسع له أن يجيب ساعيا إلى تحقيق الامتلاء والاكتفاء له.

ومن لذيذ العلاقة التواصليّة التي تربط بين الرّاوي ابن سلام وابن عفّان أنّها تقوم على استراتيجيّة محكمة أساسها تبادل المواقع. فمرّة يغشى على الخليفة ومرّة يغشى على ابن سلام ومرّة ثالثة يغشى عليهما معا. وتارة يبكي الخليفة وتارة أخرى يبكي ابن سلام، فيسأل الأوّل الثّاني عن السّبب مرات ويسأل الثّاني الأوّل مرّات أخرى.

ويتجسّم أتمّ صور التواصل بين الرّاوي المحاور ابن سلام والمرويّ له ابن عفّان في معاضدة الثّاني الأوّل في مهمّة بناء السّرد. فابن سلام وإن لم يكن مبدع النصّ الذّي يرويه لابن عفّان، فصاحبه دانيال عليم وقد تلقّاه من آدم عليه السّلام الذي بدوره تلقّاه من اللّه تعالى عبر جبرائيل الرّوح الأمين، فإنّه لا محالة راويه ومتصرّف في ترتيب مادّته وبناء هيكله. غير أنّ هذا التصرّف لا يمكن أن يعزى إليه وحده، فقد شاء البصريّ ومن ورائه الرّاوي الأوّليّ أن ينهض فضول المرويّ له ابن عفّان بدور في تشكيل نسيج النصّ، يشهد على ذلك تدخّله بالاستخبار: "أخبرنا عن ما وصفت وعن ما بين الهوى والبحر" (ص 82)، "ما مقدار علوّ تلك الأشجار ومنتهاها؟" (ص81)، والطّلب: "أكتم البعض وحدّثني عن البعض" (ص83)، "صف لي عالما منهم"، والاستفسار: "ما يبكيك" (ص83)، "ممّ غشي عليك يا عبد اللّه". وقد ولّدت هذه المواقع الثلاثة التي احتلّها الخليفة مواقع ثلاثة أخرى احتلّها الرّاوي الثّالث وهي

ودراميّته. ومن أهمّ هذه المواطن التي يسترسل فيها الخطاب ولا يقطع موطنان: موطن وصف جهنّم الذي ضمّ مشاهد حواريّة متنوّعة بين الزّبانية وأهل جهنّم امتدّ من الصّفحة 101 إلى الصّفحة 120. وموطن وصف الجنّة الذي ضمّ حوارات متنوّعة بين الله تعالى وأهل الجنّة وخزنتها، وهو مشهد امتدّ من الصفحة 148 إلى الصّفحة 164. وهكذا تفتح هذه المشاهد الحواريّة الدّراميّة، سواء كانت بين الرّاوي الثالث والخليفة أو كانت بين الشخصيّات ضمن مرويّات ابن سلام، إمكانا لمسرحة كتاب العظمة.

الإخبار والاستجابة والتوضيح، ومن تفاعلها بعضها ببعض تشكّلت العلاقة التواصليّة التفاعليّة بين الرّاوي الثالث والمرويّ له لتؤكّد أنّ المرويّ بنيان يقوم من تفاعل موقع الرّاوي والمرويّ له.

غير أنّ هذا التفاعل الذي يجري في مجلس الخليفة كان تفاعلا محدودا ولم يسهم في بناء محاورة تفاعليّة بالمعنى الدّقيق للكلمة، ذلك أنّ المرويّ له شخصيّة محاورة في حدود ضيّقة، فدورها لا يزيد على إظهار الانفعال والفضول، وهي إلى ذلك لا تناقش الرّاوي المحاور ولا تعترض على كلامه أو تعقّب عليه، وتبعا لذلك هي لا تساهم في المرويّ وإن كانت تدخّلاتها تحفز على التصرّف في تنظيمه. وإذا كان هذا الدّور له ما يبرّره في نسيج الأحداث لا سيّما أنّ الرّاوي أمعن في الإيهام بواقعيّة ما يروي من خلال خلع صفة القداسة على المرويّ بردّه إلى المصدر الإلهيّ، فإنّ ما ينقله ابن سلام عن كتاب الدّفائن غير مبرّإ من التكلّف وليس في مأمن من اعتراض العقل. والذي يستخلص من ذلك كلّه أنّ مجلس الخليفة باعتباره فضاءً من الفضاءات المتميّزة للتواصل الكلاميّ في الثقافة العربيّة القديمة أوهم بوجود صوتين في الوقت الذي لا صوت فيه إلاّ صوت الرّاوي المحاور ابن سلام. وهذا الإيهام بالمحاورة التفاعليّة يقف وراءه مقصد مهمّ، أريد تثبيته والإلحاح عليه، وهو، كما سبق أن اتّضح، قطع الوصف المطوّل بمشاهد حواريّة دراميّة مداواة لنشاط القارئ.

ولمّا كان البحث في حقيقة المتكلّم في كتاب العظمة لا يختزل في رصد العلاقات الرّابطة بين المؤلّف والقارئ من جهة والرّاوي والمرويّ له على مختلف درجاتهما السّرديّة من جهة ثانية، فإنّ ما يخصّنا منه في ما بقي من عناصر البحث هو النّظر في مقاصد المتكلّم منزّلة في إطار عمل الخرق.

4. عمل الخرق ومقاصده

الذي يمعن النّظر في كتاب العظمة لا يجد مشقّة في الخروج بأنّ عمل الخرق قد اشتدّ فيه وتوسّع في مواضع عدّة منه حتّى غدا هذا النصّ العجيب نصّا خَرْقا تتخرّق فيه القواعد والمواثيق القصصيّة.

ويتمثّل عمل الخرق في كتاب العظمة، أوّل ما يتمثّل فيه من بسيط الأشكال، في اختراق حدود المعقول في لغة القصّ. ويظهر ذلك في الحشد المكثّف للمخلوقات والأكوان والأسماء حشدا ينتظم في تقنية التماهي الكلّي بين العالم المعقول والعالم السحريّ أو تقنية "إغراق الواقعيّ في العجيب" على حدّ عبارة عبد اللّه تاج[1]، أو ما يسمّيه أبو ديب بتجذير المتخيّل الخوارقيّ في التّاريخيّ"[2].

ومن أظهر ما يمكن أن يجلي هذه التقنية أنظمة المكان والزّمان والوصف والسّرد. من ذلك أنّ مقياس حدّ الفضاء طولا وعرضا وعمقا زمنيّ صرف. يقول ابن سلام: ""ثمّ خلق اللّه تعالى هويّا فوق ذلك طوله سبعمائة ألف ألف ألف ألف سنة" (العظمة ص 84.) ومن ذلك أيضا أن صفات المخلوقات ممّا يمتزج فيه المعقول بالمتخيّل: "ثمّ خلق فوق ذلك سبعين ألف حجاب من نار، غلظ كلّ حجاب مسيرة ثلاثمائة ألف سنة، ملأها اللّه تعالى من الخلائق بقدرته وحكمته. الواحد منهم له ألف رأس، في كلّ رأس ألف وجه، في كلّ وجه ثلاثة أفواه، في كلّ فيه ثلاثة ألسن، [...] واحد منهم يكون مثل دنياكم هذه، يا أمير المؤمنين، كلّها برّها وبحرها وسهلها وجبلها".(العظمة ص 96.)

ولمّا كانت هذه الظّواهر الخارقة لا يمكن تفسيرها عقليّا باعتبارها ظواهر غير معروفة ولا مسبوقة يجوز إرجاع كتاب العظمة إلى نوع العجيب وتحديدا إلى صنف من أصنافه الأربعة وهو العجيب المبالغ فيه (Merveilleux hyperbolique) وسمته الرّئيسيّة تجاوز الظّواهر أبعادها المألوفة في الطّبيعة.[3]

---

[1] عبد اللّه تاج، مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة / دار الميزان للنشر، حمّام سوسة، الطّبعة الأولى، 2006، ص425.

[2] وتمثّل هذه الآليّة عند أبي ديب النقيض المباشر لآليّة الكتابة الرّوائيّة اليوم والتي تقوم على نفي التّاريخيّ والواقعيّ عن مادّة السّرد المنسوب إلى التّخييل. انظر: كمال أبو ديب، الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ...، مرجع مذكور، ص 21.

[3] أحمد السّماوي، عجيب، ضمن معجم السّرديّات، مرجع مذكور، ص 285. أمّا الأصناف الثلاثة الأخرى للعجيب فهي "العجيب الإغرابيّ" (Merveilleux exotique) و"العجيب الأدويّ" (Merveilleux instrumental) و"العجيب العلميّ" أو ما يسمّى "الخيال العلميّ".

ويتمثّل عمل الخرق في كتاب العظمة في المعقّد من الأشكال في انتهاك ما يمكن تسميته بالميثاق السّرديّ (Pacte narratif). ويقتضي هذا الميثاق من المتكلّم مؤلّفا كان أو راويا أن يلتزم بمنح القارئ أوالمرويّ له ما يلزم من معلومات تيسّر فهم النصّ وفكّ شفرته. كما يقتضي من القارئ أن يعلّق حكمه حول صدقيّة ما يروى له.

وإذا كان المتكلّم وهو ينشئ عمله السّرديّ التّخييليّ ينجز "عملا تقريريّا" (Assertif)، فإنّه ينجز أيضا "عملا وعديّا" (Promissif) يعد من خلاله القارئ و/أو المرويّ له بأن يواصل تقريره إلى النّهاية ودون خرق لنهجه الذي يتّبعه[1]. لكنّ المتكلّم في كتاب العظمة، وهذا دأبه على ما يبدو، لا يلتزم بالميثاق ويخرق النّهج المتّبع ولا يفي بالوعد إذ لا تصل تقريراته إلى نهاية واضحة: فإلام آل مصير ابن سلام وابن عفّان؟ أفلا يستحقّ الأوّل من الثّاني "مكافأة وحسن عقبى"؟ ثمّ كيف لبنات عثمان أن يمتن ولا يذكر لنا البصريّ ما آلت إليه الأمور؟ وكأنّه لا يحفل بالقارئ ولا يعبأ به.

ولا أبلغ في الخرق من حرص البصريّ وابن سلام كليهما على خرق ما يعرف بـ"قواعد المحادثة"[2] (Maxime de conversation)، فالبصريّ لا يقدّم للمرويّ له المعلومات التي تفي بالحاجة، وابن سلام يبالغ في تقديم المعلومة إلى

---

[1] Isabelle Doneux-Daussaint, Le dialogue Romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative, Op, Cit, p 57.

[2] هي جملة من القواعد استخلصها "بول غرايس" (Paul Grice) من مبدإ اعتبره متحكّما في المحادثة هو "مبدأ التواطؤ" (Principe de cooperation) الذي "يقتضي من جملة ما يقتضي، ألاّ يعطّل أيّ طرف مجرى الحوار وأنّ يقرّ كلّ محاور لنفسه وللطرف المقابل بحقّ بل واجب المساهمة في الحوار" القول لدومينيك منقينو والتّرجمة لمحمّد نجيب العمامي. انظر:
محمّد نجيب العمامي، بحوث في السّرد العربي، مرجع مذكور، ص 67. وقد آثرنا مصطلح التّواطؤ على التّعاون لسببين يرجع أوّلها إلى تعريف "غرايس" للمبدإ، ويعود الثّاني إلى التّمييز الذي حرص "هرمان باري" (Herman Parret) على إشاعته في مقال له عنوانه "العقلانيّة الاستراتيجيّة" بين (Coopératif) و(Collaboratif)، فأن نتواطأ لا يعني أنّنا نتعاون ضرورة بينما العكس صحيح. انظر
Herman Parret, la rationalité stratégique, in l'interaction communicative, Editions Peter Lang, Berne 1990, p56 أمّا قواعد المحادثة فأربع ويتعيّن على طرفي التّواصل احترامها وحسن توظيفها بكيفيّة عقلانيّة تيسيرا لعمل تأويل الأقوال. وهي: "قاعدة الكمّيّة"، (Maxime de quantité)، و"قاعدة النوعيّة"، (Maxime de qualité)، و"قاعدة الكيفيّة" (Maxime de manière)، و"قاعدة العلاقة" (Maxime de relation). انظر
J. Moeschler, A. Reboul, Dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Op, Cit, P 204-205.

الحدّ الذي يغشى عليه وعلى الخليفة مرّات ومرّات كادت الرّوح منهما تزهق في أكثر من مرّة[1]. وقد لا نبعد إذا قلنا إنّ الذي مهّد السّبيل لإشاعة عمل الخرق في كتاب العظمة لهو جعلُ ابن سلام رجلا تكلاّمة فصيح اللّسان منطيقا ساحرا. فمن فرط قوّة الخَرق والدَّهَش يصرف الخليفة الحاضرين في المجلس ليواصل سماع محتوى كتاب الدّقائن، ويتجاوز حادثة موت بناته إلى طلب المزيد من الأخبار لا يستطيع أن يمنع عن نفسه الإنصات إلى سحر ابن سلام وكأنّه الظّبي خرِق ودهِشَ فلصق بالأرض ولم يقدر على النّهوض. والطّريف أن السحر ينقلب على السّاحر فيغشى على ابن سلام أيضا.

وإذا كان كتاب العظمة، ككلّ أثر أدبيّ، يستوجب حدّا أدنى من الأدبيّة يستهدف تلبية الذّائقة الفنيّة، فإنّه يمكن القول إنّ المتكلّم إذ يخرق قواعد المحادثة يسلك هذا المسلك في توفير المعايير الأدبيّة، وقد استقرّ بعد في هذا الاتجاه أنّ علاقة المؤلّف بالنّصوص الأدبيّة، من حيث المبدإ - كما يرى "م. ل. برات" (M. L. Pratt)- تفترض "التزاما جماليّا"[2] يقوم على مسؤوليّات تعاقديّة بين المؤلّف والقارئ تخوّل للأوّل، عبر "تعطيل اشتغال قواعد المحادثة"[3]، منح النصّ أدبيّته، وتيسّر للثّاني، عبر تشفير هذا "التعطيل"، إشباع ذائقته الفنيّة[4]. وعلى هذا النّحو يكون هذا الخرق خرقا فنّيا يفرضه النصّ الأدبيّ، ويجوز إدراجه في ما يمكن وسمه بـ "الميثاق الجماليّ"[5] (Contrat esthétique) الذي يربط المؤلّف بالقارئ.

---

[1] هذا الخرق كان لقاعدة الكميّة التي تتعلقّ بكميّة المعلومات التي ينبغي توفيرها، وترتبط بقاعدتين: – ليكن في مساهمتك قدر من المعلومات يساوي ما هو مطلوب. – لتكن مساهمتك غير محتوية على قدر من المعلومات يفوق ما هو مطلوب.

[2] Engagement esthétique

[3] Dysfonctionnement conversationnel

[4] ورد ذلك في: Gillian Lane-Mercier, La parole romanesque, Ed Klinckseick, 1989, p 344-345.

[5] تذهب دونو دوسان إلى أنّ التحكّم في التواصل في النّصوص الرّوائيّة لا يتمّ عن طريق "مبدإ التواطؤ" فحسب وإنّما أيضا عبر "مبدإ الأدبيّة" (Principe de littérarité) الذي هو نتاج "الميثاق الفنّي". ويشترط هذا "الميثاق الفنّي" تأويل أعمال الخرق بطريقتين مختلفتين. ففي مرحلة أولى على القارئ أن يسلّم سلفا بقدرات الرّوائيّ الفنّيّة، ويؤوّل، في مرحلة ثانية، خرق قواعد المحادثة تأويلا يجعل هذا الخرق قيمة فنيّة. انظر

لكنّ الأطرف من كلّ ذلك أنّ المتكلّم في كتاب العظمة لا يلتزم الخرق في مطلق الأحوال، فهو إمّا يخرق الخرق الذي يقتضيه العقد الجمالي فيلتزم ببعض قواعد المحادثات، من ذلك أن ابن سلام يحرص على أن يكون كلامه مناسبا المقام[1]: "قال عثمان رضي اللّه عنه: "أخبرنا عن ما وصفت وعن ما بين الهويّ والبحر". فقال عبد اللّه بن سلام رضي اللّه عنه: "يا أمير المؤمنين، أخشى عليك من تغيّر العقل أو تزيغ حين أحدّثك عن ذلك". (العظمة ص ص 82- 83.) وإمّا يلتزم الميثاق التواصليّ في معناه الذي يقوم على ضرب من "التواطؤ التأويليّ" (Coopération interprétative) ويقتضي ذلك أن ليس على المؤلّف أن يقول كلّ شيء بل يجب أن يترك للقارئ شيئا به يمارس نشاطه التأويليّ والبنائيّ للنصّ فيتخيّل ما يحصل وما يمكن أن يحصل.

ويتمثّل عمل الخرق في المعقّد من الأشكال أيضا في "الخارقة السّرديّة" (Métalepse)، ذلك أنّ تعدّد "المستويات السّرديّة" في كتاب العظمة وما يترتّب عليه من تعدّد القصص والرّواة يفتح الباب واسعا أمام إمكان حضور هذه الظّاهرة السّرديّة. ويتوفّر في مدوّنة البحث مثالان واضحان هما كما يلي:

في المثال الأوّل يتحوّل ابن عفّان باعتباره مرويّا له خارجا عن الحكاية التي يرويها له ابن سلام إلى شخصيّة قصصيّة فاعلة فيها. قال ابن سلاّم: "وخلق [فوق] ذلك الوادي واديا يقال له مات طوله ستمائة ألف ألف سنة، فيه ستمائة ألف ألف إلى ستة آلاف ألف زباني، بيد كلّ واحد منهم سكّين من غضب الجبّار. فيؤتى بقوم من هذه الأمّة فيعلّقون على شاطئ الوادي بألسنتهم وتصعد إلى أفواههم الحيّات من النّار فتلتقفهم، فينادي عليهم مناد: "هؤلاء الذين قبّلوا الغلمان بشهوة" يا أمير المؤمنين.[2] (ص 110- 111) فكأنّ المنادي في هذا المثال لا يخاطب أهل النّار، وإنّما يخاطب ابن عفّان على الرّغم من كونهما من مستويين سرديّين مختلفين. وبمقتضى هذا التداخل بين

Isabelle Doneux-Daussaint, Le dialogue Romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative, Op, cit, p 62.

[1] هي قاعدة العلاقة وتقتضي أن يتحدّث المتكلّم في المجال موضوع الحديث ساعيا إلى جعل كلامه مناسبا للمقام.

[2] نحن نشدّد.

المستويين السّرديّين المختلفين تُحطّم الحدود المنطقيّة بين قصّة ابن سلام وخليفة المؤمنين وقصّة أهل النّار القصّة المضمّنة. وإنّه في الوقت ذاته، ومن جهة ثانية، يتحوّل الرّاوي ابن سلام إلى شخصيّة قصصيّة داخل القصّة التي يرويها، فكأنّه هو المنادي يقتحم حدود قصّته التي يرويها ويخاطب ابن عفّان من داخلها ويقحمه فيها.

وفي المثال الثّاني يحصل نفس الشيء بالنّسبة إلى الرّاوي عبد اللّه بن سلام الذي يحوّل نفسه إلى شخصيّة قصصيّة داخل الحكاية التي يرويها من الخارج فيحاور الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم. قال عبد اللّه ابن سلام: "وقد سألت عن ذلك رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم فقال لي: "هي أرض من فضّة"، قلت: "صدقت يا رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم"، فقلت: "يا رسول [اللّه]، فأين إبليس اللّعين منهم؟" فقال: "يا عبد اللّه، لم يعلموا أنّ اللّه خلق إبليس ولا ذرّيته". فقلت: "صدقت يا رسول اللّه صلّى اللّه عليه وسلّم". (ص 139)

والنّاظر في العلاقة التواصليّة بين الراوي ابن سلام وابن عفّان في هذا النصّ السّرديّ القديم ينتبه إلى أنّ المرويّ له داخل الحكاية ابن عفّان يمكن أن يلتبس، إلى حدّ ما، بالقارئ الواقعي على خلاف ما ذهب إليه جونات عند دراسته لنصوص سرديّة حديثة. فعندما يقول ابن سلام للخليفة: "يا أمير المؤمنين، أخشى عليك من تغيّر العقل أو أن تزيغ حين أحدّثك عن ذلك" (ص 83)، فإنّ القارئ وإن كان يعلم أنّ هذا الخطاب موجّه إلى ابن عفّان فإنّ مضمونه يحقّق فيه الانفعال. فهو لأوّل وهلة يشعر برعشة في جسمه من خشية زيغه وتغيّر عقله إن هو واصل قراءة ما يقوله ابن سلام من أهوال إذ يستعرض محتويات كتاب الدّفائن لابن عفّان. ولكنّه، في الوهلة الثّانية، يغالب خوفه ويتشوّق إلى مواصلة القراءة.

إنّ الالتباس الخاطف أو المحدود في الزّمن بين القارئ الواقعيّ والمرويّ له من داخل الحكاية فضلا عن التداخل بين المستويات السّرديّة كما اتضح أعلاه يقيمان الدّليل على أنّ الخارقة السّرديّة تقنية قصصيّة ضاربة جذورها

في فنّ القصّ العربيّ، وأنّ عمل الخرق قد استحال استراتيجيّة مهمّة يقوم عليه الخطاب القصصيّ في السّرد العربيّ القديم.

ولعلّ آخر ما يتمثّل فيه عمل الخرق في كتاب العظمة في المجرّد من الأشكال يتجسّم في الخرق الذي يظهر في منطق التسبيح. وللتسبيح في كتاب العظمة شأو عجيب، فهو يرد في المقدّمة على لسان الخليفة وعلى لسان ابن سلام ثم يتكثّف في المتن تكريرا مبالغا فيه ليمتد إلى المخلوقات التي تسكن عوالم الجنّة والنّار والسّماوات ممّا يذكر ابن سلام اقتباسا من كتاب الدّفائن. وأكثر مواطن هذا التسبيح يكون على الاستنتاج، وممّا يليق ذكره في هذا المقام قول ابن سلام: "يأكل أحدهم بقدر ما يأكل أهل دنيانا هذه إنسها وجنّها وأنعامها وطيورها ووحوشها ودوابّ البرّ ودوابّ البحر. فسبحان اللّه الخالق الرزّاق القويّ القادر"[1]. (العظمة ص 88.) إنّ هذا الاستنتاج الذي يأتي عقب وصف خلق اللّه إنّما هو في حكم البراهين التي تنهض دليلا على عظمة الخالق. فأين الخرق في كلّ هذا؟

يبدو أن لا مدرك لفهم دلالات التسبيح كما ترتّبت في هذا النصّ العجيب إلاّ بمراجعة حدّ العجيب على النّحو الذي أورده القزويني. فالعجيب عنده: "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشّيء أو عن معرفة كيفيّة تأثيره فيه"[2].

بناء على هذا التّعريف فإنّ تسبيح عثمان بن عفّان يمكن أن يفهم على أنّه وليد العوامل الآتية: (أ) قصور عقل الخليفة عن معرفة سبب هذا الخلق، (ب) تولّدت عنه "أزمة مأزق إدراكيّ"، (ج) نتجت عنها حيرة عرضت له، (د) فكان الخروج من هذا المأزق ومن هذه الحيرة بإرجاع هذا الخلق إلى مصدره ونظامه وإعجازه تسبيحا، أي (هـ) إيمانا بذلك الخلق وتسليما به وإذعانا له[3]. فيصبح التسبيح من هذه الزّاوية علامة على الإيمان والتسليم بقدرة الخالق.

---

[1] نحن نشدّد.

[2] القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، بهامش حياة الحيوان الكبرى للدّميري، دار الفكر، بيروت (د.ت) ج1، ص 10.

[3] استوحينا هذا الفهم من أطروحة عبد اللّه تاج، مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة، مرجع مذكور، ص 404.

غير أنّ منطق التسبيح الذي نجده عند ابن سلام ليس مما يتطابق مع منطق ابن عفّان. فتسبيح ابن عفّان قد صدر عن قلّة معرفة بخلق اللّه وعظمته. قال ابن سلام: "وأمّا قولك يا أمير المؤمنين عن هذه الدّنيا وسعتها فما هي في ملك اللّه تعالى إلاّ كمثل كوكب صغير بين الكواكب في السّماء". (العظمة ص ص 76- 77)، بينما صدر تسبيح ابن سلام عن معرفة عميقة ممثّلة في كتاب الدّفائن، قال ابن سلام: "يا أمير المؤمنين، فقع في يدك كتاب الدّفائن من كتب دانيال عليم، ففيه مذكور ممّا خلق اللّه تعالى وعظمته [ما] لا يصفه الواصفون ولا تصفه العقول ممّا خلق اللّه تعالى ورزقه" (العظمة ص 76). وعلى هذا النّحو فإنّ قصور عقل ابن عفّان عن إدراك عظمة الخالق ليس له أن يكون قصورا عظيما كما هو الحال بالنّسبة إلى ابن سلام (أ)، وتبعا لذلك لن تكون أزمة المأزق الإدراكي (ب)، ولا الحيرة النّاتجة عنها التي تعرض لابن عفّان (ج)، عميقتين مقارنة بأزمة ابن سلام وحيرته. ولهذا الاعتبار فإنّ خروج الخليفة من هذه الحيرة بالتسبيح (د)، سيكون علامة على ضعف إيمان خليفة المؤمنين وقوّة تسليم ابن سلام (هـ).

وهذا جدول يبيّن الفروق بين الرجلين:

	ابن عفّان	ابن سلاّم
المعرفة بخلق اللّه	جزئيّة	كلّية
قصور العقل عن إدراك سبب الخلق	نسبيّ	كلّي
أزمة الإدراك	جزئيّة	كليّة
الحيرة العارضة	ضعيفة	عميقة
الإيمان	ضعيف	قويّ
الإحساس بمتعة الإيمان	غائبة	حاضرة

يوقفنا هذا الجدول بكثير من اليقين على المنطق الذي تمثّل به ابن سلام دعوة الخليفة، وعلى مرتبة إيمان ابن عفّان بعظمة الخالق. ويلوح منطق ابن سلام من خلال هذا الاستدلال المركّب كما يلي:

+ **المقدّمة الكبرى**: من كانت معرفته بخلق الله ضعيفة كان إيمانه ضعيفا
+ **المقدّمة الصّغرى**: ابن عفّان معرفته بخلق الله ضعيفة
+ **النّـــتيجـــــــة**: ابن عفّان إيمانه ضعيف.

إنّ هذا القياس كاف ليورّط الخليفة وليطعن في شرعيّة خلافته، فلا شرط سعة المعرفة الشّرعيّة حاضر ولا شرط قوّة الإيمان متحقّق. فهل قصد ابن سلام توريط الخليفة حقّا؟ بالنّظر إلى ما يتبع من أحداث فإنّ ابن سلام يمكن أن يكون سالكا أحد المسلكين: إمّا أن يكون طاعنا في شرعيّة الخليفة فيكون ما يعرضه من معارف من كتاب الدّفائن داخلا في الاستدلال على ضعف إيمان الخليفة والبرهنة على جهله، فيحضر بذلك الصّراع بين الثّقافة السنّيّة والشّيعيّة بكلّ ثقله. وإمّا أن يكون ابن سلام ساعيا إلى تعليم الخليفة وتثبيت معارفه وتقوية إيمانه تشريعا لخلافته. وهذا يدعونا إلى البحث في مقاصد النصّ.

إنّ البحث في مقاصد النصّ سبيل وعرة كثيرا ما كانت تنقطع بسالكيها، ذلك أنّ الاكتفاء من مقاصد النصّ بالظّاهر منها أو "الموضعيّ" إنّما يجرّد المتكلّم، مؤلّفا واقعيّا كان أم راويا، من أبرز خصائصه وهي أن تكون له حالات ذهنيّة ورؤية للعالم خاصّة. كما أنّ التحرّر من شكل النصّ وإكراهاته الفنيّة والاكتفاء بالمعنى من شأنه أن يفتح الأبواب على مصراعيها أمام تأويلات ومقاصد قد تبخس النصّ حقّه[1]. لذلك رأينا من الباحثين من يلحّ على فكرة أنّ المقصد يُستصفى من البنية والمعنى معا[2]. ولمّا

---

[1] من هذه الدّراسات التي نحت هذا المنحى نذكر دراسة محسن جاسم الموسوي الموسومة بمخابئ الخيال المنذهل: عجائبي ألف ليلة وليلة، مرجع مذكور، ص 9 خصوصا. وفي هذا الصّدد نذكر بقولة "امبرتو أكو" (Umberto Eco): "إنّ النصّ المؤوّل يوجب حدودا للمؤوّلين، ذلك أنّ حدود التّأويل تتوافق مع ما يقتضيه النصّ من حقوق." انظر

U. Eco, Les limites de l'interprétation, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher, éd, Bernard Grasset, 1992, p17.

والتّرجمة لمحمّد الخبو في كتابه: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مرجع مذكور، ص 27.

[2] انظر: عبد الله تاج، مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة، مرجع مذكور، ص 415، وقد جارى في ذلك كلّا من "ستاروبنسكي" (Starobinski) و"باختين" (Bakhtine). فالأوّل يؤكّد العلاقة المتينة بين الشّكل الأدبيّ ومعناه على أن يكون الأوّل أساسا للثّاني، بينما نبّه باختين إلى أهميّة أن نفهم الشّكل والمحتوى

كانت اللّغة من الوجهة التداوليّة ممارسة وعملا موصولا بقصديّة، بالمعنى القويّ الذي للعبارة في فلسفة اللّغة[1]، فإنّنا نتعامل مع كتاب العظمة باعتباره "عملا تأثيريّا بالقول مموّها" (Acte perlocutoire Feint) يقوم على استراتيجيّات خطابيّة تصدر عن كفاءة خطابيّة للذّات المنشئة موصولة بمقاصد تعبّر عن رؤيتها للعالم وتصوّرها لقضاياه.

ويرى الباحث في النصّ أن استراتيجيّة الخرق التي يعمد إليها عبد اللّه بن سلام في رواية محتويات كتاب الدّفائن تأتي المرويّ له ابن عفّان على نحو مكثّف فتدهشه وتخوّفه تخويفا ينقطع منه مغشيّا عليه. على أنّه ينبغي التنبيه إلى أنّ كتاب العظمة لا يكتف من هذه الاستراتيجيّة بمقصد الإدهاش والتعجيب، فأن يرفع مقصد التعجيب والإدهاش إلى مرتبة المقصد الإجمالي يعني أنّ أعمال العجيب _متشابهة وأنّ المتكلّم واحد في كلّ النّصوص وإن تعدّد، ويعني أيضا أنّ إبداع العجيب مشدود إلى قيود النموذج ومكبّل بعوائق السّلف. غير أنّ آليّة التسبيح المتكرّرة في سياق استنتاجيّ، إذا ما اقترنت بالمقصد الموضعي وهو التعجيب والإدهاش، دلّت على أنّ ابن سلام في كتاب العظمة كان يضرب صعدا في بعيد المقاصد ليصل إلى مقصد إجماليّ هو إيقاع متعة الإيمان بعظمة الخالق في قلب ابن عفّان وتثبيتها في فكره. ولا تفهم المتعة هنا على معنى السّرور واللذّة وإنّما تفهم على معنى الشدّة والارتفاع والجودة[2]، يفسّرها تكرّر البكاء والغشي والرّهبة. إنّ المقصد الإجماليّ الذي قصد إليه ابن سلام في كتاب العظمة هو العمل على أن يشتدّ إيمان ابن عفّان ويبلغ في الجودة والارتفاع الغاية القصوى. ومن هذا المنطلق يصبح الكلام في عظمة اللّه وما ينطوي عليه من أعمال خرق وتعجيب وقد ارتبط بآليّة التسبيح في سياق استنتاجيّ كلاما يلقيه المتكلّم

وهما متعالقان تعالقا أساسيّا وضروريّا، وأن نفهم الشّكل باعتباره شكلا للمضمون والمضمون باعتباره مضمونا متأصّلا في الشّكل.

انظر محمّد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، مرجع مذكور، ص 23–24.

[1] عبد المجيد العطواني: نظريّة المعنى عند العرب بين المنوال التّداولي والمنوال السّيميائي دراسة نقديّة في قراءة أحمد المتوكّل، حوليّات الجامعة التّونسيّة، كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة، العدد 49 سنة 2005، ص 280.

[2] لسان العرب، مرجع مذكور، مادّة (م.ت.ع).

في النصّ على ابن عفّان يذكي إيمانه به تماما كما يشيّع الرّجل النّار إذا ألقى عليها حطبا يذكيها به[1].

ولمّا كان يجدر التنبيه إلى أنّ ابن عفّان في كتاب العظمة كما يتّضح في آخر النصّ ليس على الأرجح إلاّ "ابن آدم" يُتوجّه إليه بالخطاب المباشر فتتحوّل عبارة النصّ الشّهيرة من:" يا أمير المؤمنين فقع في يدك كتاب الدّفائن" إلى "يا ابن آدم فقع في قلبك متعة الإيمان"، وإذا كان من المتعة المتاع وهو الشيء يتزوّد به[2]، فإنّ عبرة "وتزوّدوا فإنّ خير الزّاد التقوى" تطفو على النصّ لتعيّن المقصد الإجمالي التعليميّ في كتاب العظمة.

أفيكون هذا المقصد الإجماليّ للمتكلّم ابن سلام والحال أنّه مجرّد راو من الدّرجة الثّالثة؟ أم يكون للمتكلّم البصريّ الذي نقل حكاية ابن سلام مع ابن عفّان؟ أفلا يكون الرّاوي الأوّليّ جديرا بهذا المقصد وقد تضمّنت قصّته كلّ القصص الفرعيّة؟ أم يكون المؤلّف الواقعيّ أجدر به لا سيّما أنّه، في واقع الأمر، من تخيّل النصّ وأنشأه وجعل الرّاوي الأوّليّ ينطق به فيلتبس به[3]؟

لكن ألا يكون هذا المقصد الإجماليّ مناقضا لما يراه المؤلّف الواقعيّ في خارج النصّ فلا يعكس بذلك صورته الحقيقيّة؟ بلغة أخرى، لم لا يكون المؤلّف قد أنتج في كتاب العظمة صورة غير أمينة عن نفسه؟ وتبعا لذلك، لم

---

[1] نفسه، مادّة (ش.د.د)

[2] نفسه، مادّة (م.ت.ع)

[3] أرجع جونات النتائج المستخلصة من النصّ إلى الرّاوي أو الكاتب الواقعي. انظر Gerard Genette, Nouveau discours du récit, Op Cit, p 94. أمّا "بار" (M. Baar) و" ليمانس" (M. Liemans) فيعتقدان أنّ رؤى الشّخصيّات المتكلّمة ومقاصدها في الرّواية ترتدّ إلى إرادة قول (Vouloir-dire) واحدة هي للمؤلّف يتوجّه بها حقيقة إلى القارئ عبر الرّاوي. انظر M. Baar, M. Leimans, Échos de paroles, Labor, Bruxelles, 1995, p 37.

أمّا "ريفارا" فقد ذهب إلى أنّ الرّاوي الغفل الكليّ المعرفة (Narrateur anonyme omniscient) إليه وحده ترجع مهمّة سياسة النصّ وعرض أعمال الشّخصيّات وأقوالها وبرمجة ما يحصل في وعيها وماضيها بفضل ما يتوفر عليه من سلطة تمنحه مطلق الحريّة في التنقل في العالم التخييليّ مكانا وزمانا. انظر René Rivara, La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative, Op, Cit, p 150-153. ويرجع "رويتر" (Reuter) مهمّة سياسة النصّ التي يسمّيها وظيفة التحكم (Fonction de controle) للرّاوي الذي "ينظّم الخطاب مدرجا فيه أقوال الشّخصيّات". انظر Y. Reuter, Introduction à l'analyse du roman, Bordas, Paris, 1991, p 62.

لا نرجع هذا المقصد الإجماليّ للمؤلّف المقتضى أي تلك الصورة التي يبنيها القارئ عن المؤلّف انطلاقا من النصّ، وهي صورة غير أمينة ولا تعبّر عن حقيقته المؤلّف الواقعيّ[1]؟

وإذا سلّمنا أن صورة هذا الواعظ الناصح الذي يعلّم الرّاعي، ومن ورائه الرّعيّة، متعة الإيمان هي صورة مؤلّف مقتضى ومختلفة عن المؤلّف الواقعيّ فإنّنا نرى، مثلما رأى جونات، أنّ هذه الصّورة التي بنيناها على مدار هذا البحث من خلال استقرائنا للأثر لهي أكثر أمانة من الفكرة التي كان مؤلّف كتاب العظمة يكوّنها عن نفسه، وأنّها بمثابة الأنا العميقة والأصيلة التي لا بدّ أن تكون أكثر حقيقيّة من أنا الوعي السّطحيّة. والذي ينتج عن كلّ ذلك أن المؤلّف المقتضى صورة شفّافة للمؤلّف الواقعيّ لكتاب العظمة ومستوى سرديّ غير ذي جدوى[2].

وإذا صحّ اعتبار المؤلّف الواقعيّ المتكلّم في هذا النصّ وصحّ مقصده التّعليميّ فإنّ فرضيّة أبي ديب التي رجّح فيها أن يكون مؤلّف الكتاب شيعيّا، يهوى هوى عترة النبيّ، صلّى اللّه عليه وسلّم، ويواليهم، تصبح لاغية وتنهض لها فرضيّة اعتبار ابن أبي الدّنيا القرشيّ البغداديّ مؤلّفا حقيقيّا

---

[1] لا تزال مقولة المؤلّف المقتضى تلقى بضلالها على الدّرس النقدىّ، فمن الباحثين من انطلق من موقع القول بوجود عون سردىّ يتوسّط المؤلف الواقعىّ والرّاوى تعهد إليه مهمّة سياسة النصّ بكامله وتوجيه أفكاره وتحديد مقاصده. من ذلك أن "شلوميث ريمون" (Shlomith Rimmon) خالفت جونات فى ما ذهب إليه فى كتابه "وجوه ثلاثة" من إقصاء المؤلّف المقتضى واعتبرت هذا المؤلّف بناء ذهنيّا مؤسّسا على مجموع النصّ، ومميّزا تماما عن المؤلف الواقعىّ. ومن دون هذا المؤلّف المقتضى يصعب تحليل معايير النصّ، خصوصا عندما تختلف عن معايير النصّ. انظر: الفصل التاسع عشر (Auteur impliqué Lecteur impliqué ؟) من كتاب Gerard Genette, Nouveau discours du récit, Op cit. ومن الجهات التى منها قامت حجج البحّاثة على تثبيت هذا العون السّردىّ قولة "مارسيل بروست" (Marcel Proust) اعتبر فيها الأثر الأدبىّ نتاج أنا أخرى غير الأنا التى يظهرها المؤلف الواقعىّ فى حياته اليوميّة، أوما جاء فى "الملهاة البشريّة" "لأونورى دى بلزاك" (Honoré de Balzac) من آراء سياسيّة مناقضة للآراء التي كان ينادي بها في الحياة. (نفسه)

[2] في ردّه عن "شلوميث ريمون" تساءل جونات عن ما إذا كان المؤلّف المقتضى مستوى سرديّا ضروريّا صالحا بين الرّاوي والمؤلف الواقعيّ. فقاده البحث إلى إقصاء المؤلّف المقتضى من الدّراسة الأدبيّة للأثر الفنّي. قال في هذا الصّدد: "إنّ النصّ التخييليّ نتاج تخييليّ للرّاوي ونتاج فعليّ للكاتب الواقعي وبينهما لا يعمل أحد".
انظر Gerard Genette, Nouveau discours du récit, , Op cit, p 96.
وإلى هذا الرّأي ذهب محمّد نجيب العمامي إذ قال: "فإنّنا نرى أنّ الكاتب المجرّد أو الضمنيّ هو نفسه المؤلف الواقعي". انظر محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر... مرجع مذكور، وقد درس صاحبه هذا الموضوع بين الصّفحتين 8و14 ونعتبر دراستنا هذه مواصلة لجهوده.

للكتاب بديلا أكثر إقناعا لا سيّما أنّ ابن أبي الدّنيا، كما يصف الزّركلي في الأعلام، "كان من الوعّاظ العارفين بأساليب الكلام وما يلائم طبائع النّاس، إن شاء أضحك جليسه، وإن شاء أبكاه"[1]. وهذا قريب ممّا كان يفعله ابن سلام في ابن عفّان، وقريب من مقصد المؤلّف الواقعيّ. على أنّه لا يمكن أن نذهب مطمئنّين إلى إحدى الفرضيّتين لمجرّد أنّ بلاغة ابن سلام شبيهة ببلاغة ابن أبي الدّنيا وأنّ مقصد المؤلّف الواقعيّ شبيه بمقاصد الوضّاع من ذوي الثقافة السُنّيّة، فالمقصد التواصليّ قد لا يفي بأسرار التواصل كلّها، ولا يستنفد أغوار المعنى، ولعلّ صراع الفرضيّات داخل النصّ وتنافر الدّلالات والتأويلات فيه، بما يفتحانه من عوالم وقضايا، أن يكونا سببين إلى ثراء نصّ العظمة وقيمته.

خاتمة

إنّ ما نخلص إليه من هذا الاقتفاء السّريع للمتكلّم وخصائصه في كتاب العظمة هو ما نوجزه في النّتائج الآتية.

ففقد تبيّن لنا من تعيين أشكال التواصل بين المؤلّف والقارئ من جهة، وبين الرّاوي والمرويّ له من جهة ثانية، أنّ المتقبّل، سواء أكان قارئا أم مرويّا له، فرض على المتكلّم طريقا يسلكها وعلى الحكاية قوانين تتّبعها، فساهم بذلك وبحظّ وافر في سياسة النصّ. كما توضّح أنّ اقتفاء مقاصد النصّ لا يمكن أن يتيسّر إلاّ في ضوء دراسة العلاقة التواصليّة القائمة على جدليّة التأثّر والتأثير بين المتكلّم والقارئ. وعلى هذا النّحو تكون هذه المقاربة التواصليّة قد حملتنا على التخلّي عن فكرة أنّ المتكلّم في النصّ هو المسؤول وحده عن سياسة النصّ، وهذا أمر مهمّ بما أنّه ينصّب المتقبّل حدّا يضبط العلاقة بين كيفيّة سياسة المتكلّم النصّ الأدبيّ وطريقة تبليغ مقاصده.

كما أسلمنا هذا العمل إلى القول إنّ المتكلّم في كتاب العظمة متكلّم واعظ يحسن التأثير في المتقبّل بفضل ما أوتي من بلاغة وقدرة على

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي... مرجع مذكور، ص 63.

الخرق. وإذا كان الخرق الذي ينطوي عليه القصّ يبقى العماد الأساس الذي يستند إليه كتاب العظمة، فإنّه لم يكن خرقا لقوانين الطّبيعة وحدود العقل فحسب، بل تجاوزها إلى اختراق قوانين السّرد، وعن هذا الخرق تحقّقت مقوّمات العجيب. وهذا يقودنا إلى التّساؤل عن دلالة عنوان الأثر ما هي: أتتّصل بعظمة الخالق أم بـ"عظمة" المتكلّم العجيب في فنّه؟

والذّي أوقفنا عليه هذا البحث أيضا أنّ لكتاب العظمة أصواتا مختلفة، على أنّ هذه الأصوات مهما تتنوّعت ظلّت مشدودة إلى موقع كلاميّ واحد سمته التخفّي وراء أصوات الرّواة. فالمتكلّم المتخفّي ادّعى أنّه لم يتكلّم والحال أنّ الكلام كلّه يعود إليه. وما كان هذا المتكلّم ليختار هذا الموقع بالذّات إلا لأنّه موقع كلاميّ حربيّ يخوّل له أن يصارع الثقافات غير السنّيّة وينشر ثقافته ويدعمها عسى أن تصير اعتقادا سائدا. وبسبب من ذلك فإنّ الرّاوي الأوّليّ والبصري وابن سلام ليسوا إلاّ وجها من وجوه هذا المتكلّم، على أنّهم لا يتطابقون تطابقا كليّا معه، ولا يمثّل هو على وجه الدقّة أحدا منهم، إنّما يمثّل متكلّما تجتمع فيه كلّ هذه الذّوات. وإذا كان لا مهرب من أن تسكننا إحدى هذه الذّوات أو نسكن فيها، فإنّ المؤلّف الواقعيّ، وقد وضعت المقاصد له وجعلت سياسة النصّ دليلا عليه، ليبدو من أجدر الذّوات التي تستحقّ أن نقيم فيها لا قيام اعتدال واستقامة ولكن قيام الماء إذا ثبت متحيّرا لا يجد منفذا.

ثبت المصادر والمراجع

1. المصدر

- كمال أبو ديب، الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ في كتاب العظمة وفنّ السّرد العربيّ، دار السّاقي مع الاشتراك مع دار أوركس للنشر، الطبعة الأولى، 2007.

2. المراجع

أ. المراجع العربيّة

- بكّار (توفيق)، قصصيّات عربيّة، الجزء الأوّل، دار الجنوب للنشر، تونس2001.
- تاج (عبد الله)، مصادر ألف ليلة وليلة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة / دار الميزان للنشر، حمّام سوسة، الطّبعة الأولى، 2006.
- الخبو (محمّد)، مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدّين، صفاقس، 2006.
- طودوروف (تزفيطان)، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1987
- العطواني (عبد المجيد)، نظريّة المعنى عند العرب بين المنوال التّداولي والمنوال السّيميائي، دراسة نقديّة في قراءة أحمد المتوكّل، حوليّات الجامعة التّونسيّة، كليّة الآداب والفنون والإنسانيّات بمنّوبة، العدد 49، 2005.
- العمامي (محمّد نجيب)، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، رواية الثمانينات بتونس، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة / دار محمّد علي الحامّي، تونس، جانفي 2001.
- بحوث في السّرد العربي، مكتبة علاء الدّين، الطّبعة الأولى، صفاقس 2005.
- القاضي (محمّد)، الخبر في الأدب العربي دراسة في السّرديّة العربيّة، كليّة الآداب بمنوبة/ دار الغرب الإسلامي ببيروت، الطّبعة الأولى، 1998.
- القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، بهامش حياة الحيوان الكبرى للدّميري، دار الفكر، بيروت (د.ت) ج1.
- المبخوت (شكري)، جماليّة الألفة، (النصّ ومتقبّله في التّراث النقديّ)، بيت الحكمة، قرطاج 1993.

- الموسوي (محسن جاسم)، مخابئ الخيال المنذهل، عجائبي ألف ليلة وليلة، الصّادر في المؤلّف الجماعيّ "في المتخيّل العربي"، منشورات المهرجان الدّولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، سوسة، تونس 1995.
- يقطين (سعيد)، المجلس، الكلام، الخطاب: مدخل إلى ليالي التّوحيدي، فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، المجلّد الرّابع عشر، العدد الرّابع، شتاء 1966.

ب. المراجع الأجنبيّة

- Adam (Jea.M), Revaz (Françoise.), *L'Analyse des Récits,* Paris, Seuil, Mémo, 1996.
- Authier-Revus (J.), *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire,* Larousse, Paris, 1995.
- Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman,* Traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978.
- Barthes (Roland), Introduction à l'analyse structurale des récits, in *Communications 8,* Seuil, Paris, 1969.
- Doneux-Daussaint (Isabelle), *Le dialogue Romanesque chez Marguerite Duras Un essai de pragmatique narrative,* Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Lumière- Lyon2, Directeur de thèse : Catrine Kerbrat-Orecchonni, Jury (Catrine Kerbrat-Orecchonni, Christine Blot-Labarrere, Sylvie Durrer, Nadine Gelas, Dominique Maingueneau), décembre 2001. theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/doneux_i
- Ducrot (O.), *Le dire et le dit,* Minuit, Paris, 1984.
- Genette, (Gerard), *Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, 1983.
- Lane-Mercier (G.), *La parole romanesque,* Paris, Klincksieck, 1989.
- Lintvelt (J.), Modèle discursif du récit encadré, in *Poétique* 35, 1978.
- Maingueneau (D), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire,* Bordas, Paris, 1986.
- Parret (Herman), la rationalité stratégique, in *l'interaction communicative,* Editions Peter Lang, Berne, 1990.
- Rivara (René), *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative,* L'Harmattan, Paris, 2000.
- Reboul (A.) Moeschler (J.), Faut-il continuer à faire de l'analyse de discours?, *Journal of pragmatics 16,* Hermès, 1996.

- *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Rousset, (Jean), *forme et signification,* José-Corti, 5éd, Paris 1970.
- Sperber (D.), Wilson (D.), *La pertinence. Communication et cognition*, Minuit, Paris 1989.

3. المعاجم

- ابن منظور(جمال الدّين محمّد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005.
- معجم السّرديّات، مجموعة من المؤلّفين، إشراف محمّد القاضي، نشر مشترك، دار محمّد علي للنشر، توس، دار الفارابي، مؤسّسة الانتشار العربيّ، لبنان، دار تالة، الجزائر، دار العين، مصر، دار الملتقى، المغرب، الطّبعة الأولى 2010.
- Charaudeau (P.), Maingueneau (D.), *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Reboul (A.) Moeschler (J.), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, 1994.